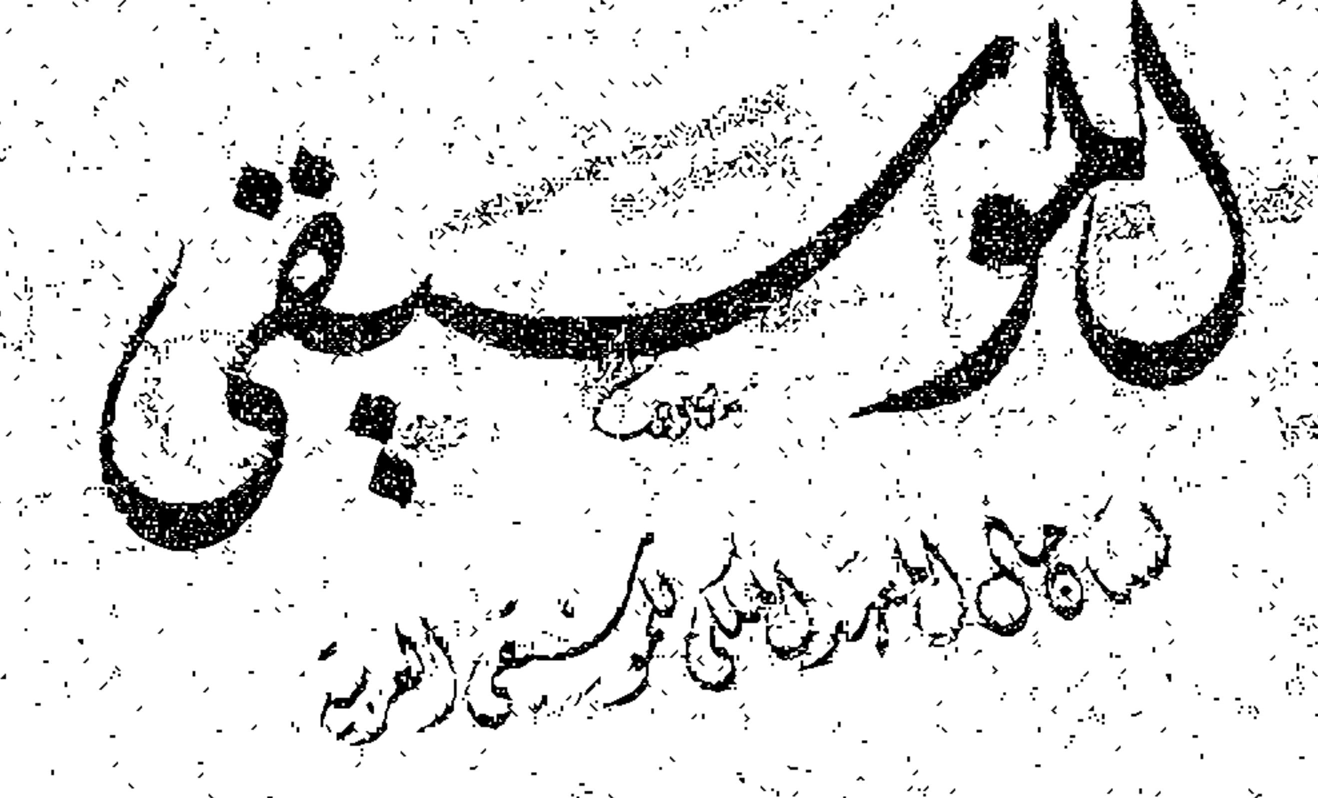




دكتور محمود أحمد الحفني

الثمن ٢٠ مليماً

العدد الخامس

القاهرة في ١٥ ربيع ثاني سنة ١٣٥٤

الثمن ٢٠ مليماً

السنة الأولى

١٦ يولية سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتاً
لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول: دكتور محمود أحمد الحفني

الإدارة

٣٢ شارع الملكة نازلي - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافي اقانى

الاشتراكات

٥٠ قرشاً صاغاً داخل القطر المصري عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الإعلانات يتفق عليها مع الإدارة

في هذا العدد

كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

شيخ الطائفة

كان الموسيقيون في مصر، إلى عهد قريب، يتبعون نظاماً أشبه ما يكون بنظم الحمايات الموسيقية العرفية. يخضعون له ولا يحيدون عنه، وكان النظام يكفل لهم حمايتهم ووسائل العيش، وأسباب الحياة، وترتيب العمل وتنسيقه على وجه يضمن رزقهم ويحفظ كرامتهم ويصون ماء حياتهم.

ولذلك آثرنا أن نمهد لبحوثنا في « حماية الموسيقيين » بلمحة عن ذلك النظام ليتعرف القراء الحياة الموسيقية ماضيها وحاضرها.

***

كان للموسيقيين شيخ يسمى « شيخ الطائفة » تسري شياخته:

أولاً - على الآلاتية وكان يطلق عليهم « المزاهرية » وهم جماعة المغنين والمنشدين والعازفين في التخت.

ثانياً - طوائف المزمار البلدي. وموسيقى النحاس والشموتية « المداحين والسفرتية » وطوائف أخرى رؤى

أنها تمت إلى الموسيقى بسبب وأقرب إليها من غيرها من الحرف (١)

وآخر من تولى شياخة « الطائفة » فى القاهرة وحمل لقب « الشيخ » هو المرحوم احمد افندى خطاب ، أحد مُجوِّدى العزف بالقانون فى ذلك الزمن . اشتغل فى تخت عبده الحامولى ومحمد عثمان وغيرهما . وكان أحد أعضاء الفرقة الموسيقية فى سراى الخديوى اسماعيل . وكان يُعلِّم الموسيقى والقانون فى دائرة البرنسيس نظلة هانم ، ودائرة البرنس حسين « السلطان حسين » ودائرة الخديوى توفيق باشا .

لم تكن مهمة « الشيخ » قاصرة على الرياسة الاسمية . والمشيخة المعنوية . بل كان له قوة وله سلطان مطاع ، استمده من سلطان الحكومة التى كانت تكل إليه أمر تحصيل الضريبة لها من جميع محترفى المهن المتقدمة ، تلك الضريبة التى كانت تسمى « الفردة » والتى كان يقدرها « الشيخ » بالنسبة للدخل السنوى لكل محترف ، وبخاصة الموسيقيين .

ومن أخص مهام « شيخ الطائفة » الترخيص لمن يرغب احتراف الغناء ، فما كان لمغن أن يتغنى إلا برخصة من « الشيخ » فكان بذلك يحول دون المتطفلين والفضوليين وغير الناضجين فنياً من احتراف الغناء ، وبهذا كان يمنع الاباحة المطلقة ويحمى المحترفين من مزاحمة الأدعياء .

ولهذه الرخصة أسلوب طريف . ذلك بأن من يأنس فى نفسه الكفاية والمقدرة على احتراف فن الغناء ، كان يتقدم إلى « شيخ الطائفة » يلتمس امتحانه ، فيجمع له « الشيخ » هيئة من كبار الموسيقيين والمغنين يؤدى أمامها الراغب امتحاناً يغنى فيه سبع وصلات مختلفة من مقامات وضروب وأوزان متنوعة .

ويحدث هذا الامتحان ، عادة ، فى بيت الممتحَن ، فاذا جاز الامتحان استقبلوه بكلمة « يستاهل » وهى كلمة اصطلاحية تواضعوا عليها وهى بعينها الرخصة فى الغناء ، ثم « يحزمونه » دليلا على النجاح . فاذا قيل فلان « متحزم » دل ذلك على أحقيته وجدارته لاحتراف الغناء . ووجب على « شيخ الطائفة » تسجيل اسمه .

ومن المغنين المشهورين الذين تحزموا عبده الحامولى ، ومحمد عثمان ، ومحمد سالم ، ومحمد المسلوب ، ومن المنشدين الشيخ البيطار ، والشيخ خليل محرم ، والشيخ محمد الشنتورى ، والشيخ يوسف المنيلاوى ، والشيخ خليل رضوان .

وكان يستحيل على الذين لا يؤدون الامتحان أن يرخص لهم بالظهور فى حفلات عامة . مهما تحايلوا فى ذلك ، فاذا حدث أن اتفق أحدهم مع بعض الموسيقيين وغنى فى حفل . فان « الشيخ » كان يستعين على إسكاته ومنعه من الغناء بالبوليس الذى كان يلبى طلبه وينفذ أوامره . وكذلك كان يوقف معاونيه من الآلاتية .

وكان لشيخ الطائفة وكيل يسمى « المختار » أخص أعماله معاونة « الشيخ » فى مهامه . وآخر هؤلاء الوكلاء « المختارين » هو المرحوم أحمد العقاد .

ولم يكن نظام « شيخ الطائفة » متبعاً فى القاهرة وحدها بل كان لكل عاصمة « شيخ » يتولى شئون الموسيقيين ويسهر على حمايتهم .

---

(١) كان يضم هذه الطوائف الحواة ومربيى النسانيس وملاعبى القردة (القرداتية) .

ومما يجدر ذكره هنا، تنويهاً بازدهار الموسيقى فى ذلك الزمن ، أن كان بمدينة المنصورة وحدها ستة عشر تختاً موسيقياً معترفاً بها .

وكانت الحكومة هى التى تنتخب « الشيخ » وتختاره ، بعد استشارة المحترفين وتعرف رأيهم فيمن يصلح منهم للشياخة عليهم .

أليست هذه صورة من الاعتراف بوجودهم وتقدير شخصيتهم ؟

ألم يكن استدعاء الحكومة الموسيقيين واستشارتهم فى تعيين شيخهم اعترافاً من الحكومة بحمايتهم وصيانة مصالحهم وعدم العبث بها والبت فيها إلا بمشورتهم؟

وإذا كان هذا شأن الموسيقيين فى أواخر القرن التاسع عشر إلى مستهل القرن العشرين ، أليس من المحزن أن يصبح شأنهم على ما نرى من الشت والفوضى بعد أن انصرم القرن أو يزيد ؟

كان فى القاهرة عدة قهاوى ، يحيا فيها الغناء ، يتداوله مساء كل ليلة ، مغنون على تخوت معدة لذلك .

وكانت تلك القهاوى فى حيازة بعض الأجانب يديرونها ويحسنون القيام عليها ، وكان يستحيل على أى مغن أو أى تخت أن يشتغل فى إحدى القهاوى إلا عن طريق « شيخ الطائفة » ورخصته فيه . وما كان لصاحب قهوة أو مديرها أن يتفق مباشرة مع المغنى والتخت ما لم يحصل على قبول الشيخ ورضائه . وفوق هذا فلم يكن لأحد من أولئك المغنين أن يتغيب أو ينقطع عن عمله بتلك القهاوى ، لاشتغاله باحياء حفلات الأفراح أو غيرها إلا بأذن من « الشيخ » هنالك يتحتم عليه أن يتدارك الامر فيعين من يحل محل المغنى أو التخت المتغيب ، وكان لديه لهذا الغرض فرق احتياطية .

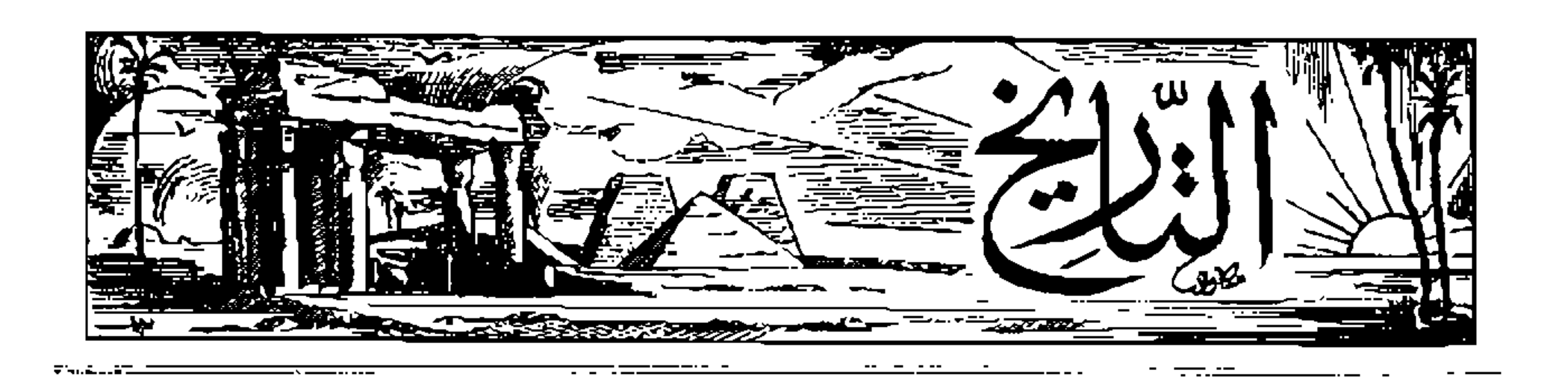
كانت تلك القهاوى القائمة بحديقة الازبكية أو مايجاورها ويقرب منها ، خاصة بالمغنين والتخوت من الرجال وحدهم أما المغنيات ممن يطلق عليهن اسم « العوالم » فكان لهن « أكشاك » خاصة بهن ، قائمة إلى جانب القهاوى الموجودة فى حديقة الازبكية ، وهى وقف عليهن ، لايختلط بهن فيها أحد من الرجال سواء أتغنين أم رقصن .

ألا ترى من هذا أن حماية الموسيقيين كانت ، إلى حد ما ، مكفولة بهذا النظام والوحدة ؟

وقديما كان النظام والاتحاد أقوى عوامل المحافظة على الحقوق ، وأشد وسائل الحماية الفنية .

ولعلنا نوفق ، إن شاء الله ، إلى لمّ الشمل ، وتوحيد الغايات ، ونزع الأحقاد لنصل بالموسيقيين إلى ما يليق بفنهم الجميل من الرعاية والكرامة .

دكتور محمود أحمد الحفنى



موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الايقاعية

ذكرنا فى هذا المكان من العدد الماضى الآلات الوترية وآلات النفخ التى عرفها قدماء المصريين فى الدولتين القديمة والوسطى ، واليوم نأتى على ذكر النوع الثالث من الآلات ، وهو الآلات الايقاعية أو آلات النقر .

وبرغم أن هذا النوع أقدم الأنواع الثلاثة فهو أقلها قيمة فنية . إذ لا تتصل آلاته اتصالا مباشراً بفن النغم إنما تقتصر فى وظيفتها على تقوية الايقاع وتنظيم حركته « كمهمة التصفيق » .

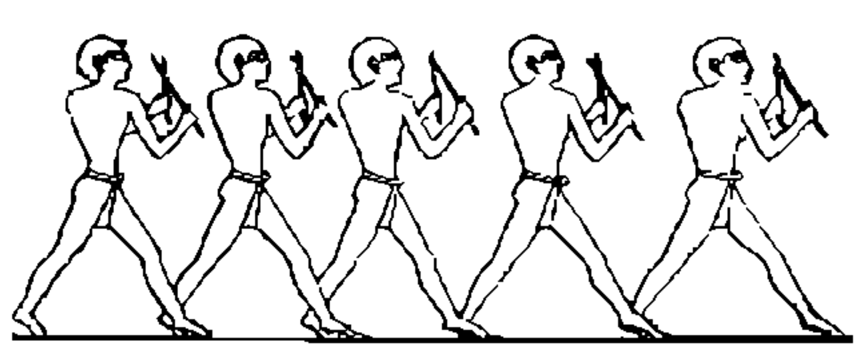
وتلك الآلات هى :

المصفقات على اختلاف أنواعها ، والنقارات ، والأجراس ، والجلاجل ، والشخاليل ، والطبول .

وكانت تستعمل فى تنظيم حركة العمل ، أو حركات الرقص فى أعياد الحصاد ، أو تحضير النبيذ .

ولقد دللنا فيما سبق كيف حاول الانسان الأول - مدفوعا بسليقته - أن يجد الآلات الموسيقية فى جسمه . فكانت اليدان والقدمان أقدم تلك الآلات ، وكيف أنه صنع بعدها المصفقات والمقارع مستعيضاً بها عن اليدين والقدمين ، ثم راح يتفنن فيها شيئاً فشيئاً . ولقد مرت مصر حتما بهذه الأطوار . وإنا لنجد المصفقات فى الدولة القديمة مختلفة الأنواع تصنع عادة من الخشب أو الحجر أو العاج او العظام او المعادن . فنرى مثلا :

القضبان المصفقة



صورة ١

١ - القضبان المصفقة : صورة ١ وهى صورة رقص الحصاد بالقضبان المصفقة من نقوشات الأسرة الخامسة ، الجيزه مقبرة رقم ١٥ ، وهى عصىّ رفيعة يبلغ طول الواحد منها نصف متر تقريباً ، تصنع عادة من الخشب .

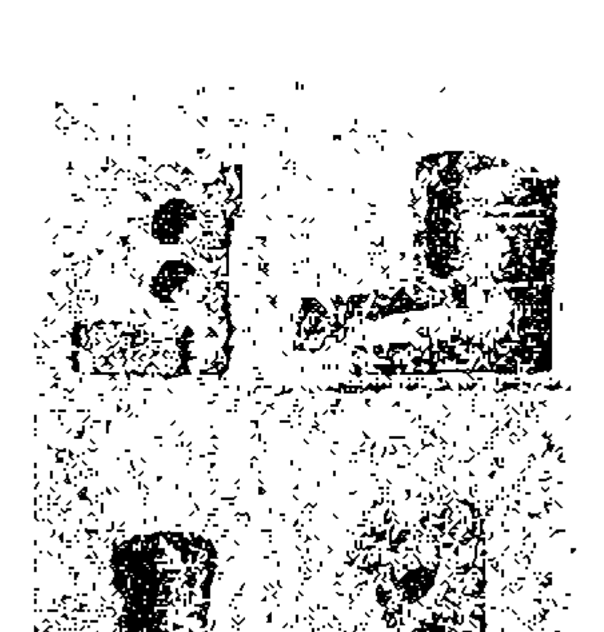
الأذرع المصفقة

٢ ـ الأذرع المصفقة : « صورة ٢ » ـ وهى نحت دقيق من الخشب غاية فى الاتقان لأشكال من اليد مع الأصابع وأعلى الساعد، محفوظة فى المتحف المصرى ببرلين (١) ، وتختلف أحجام هذه الأذرع ولذا فان الأصوات الصادرة منها مختلفة الألوان، وتصنع عادة من العاج أو العظام أو الخشب.

صورة ٢

الأرجل المصفقة

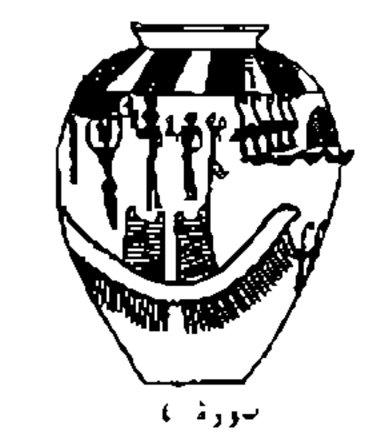
٣ ـ الأرجل المصفقة : وهى نوع من الصاجات على شكل الأرجل تستعمل مزدوجة وتختلف أحجامها « صورة ٣ » وهى صاجات من الخشب على شكل الأرجل محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين .



صورة ٣

الألواح المصفقة

٤ ـ الألواح المصفقة : « صورة ٤ » ـ وهى أناء من الخزف، من قبل الأسر، منقوش عليه الألواح المصفقة. وهى ألواح خشبية طول كل منها ٤٠ سم تقريباً » .



صورة ٤

الرءوس المصفقة

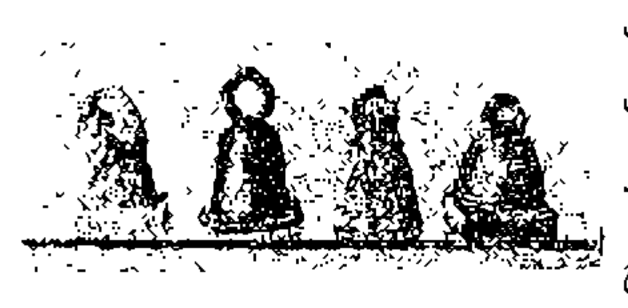
٥ ـ الرءوس المصفقة : « صورة ٥ » ـ وهى صورة رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم فيه الرءوس المصفقة، وهى نحت دقيق ينتهى برأس غزال ، وقد يكون على شكل رأس إنسان أو رأس حيوان آخر كرأس عجل مثلا وتصنع عادة من المعدن أو العظام



صورة ٥

---

(١) الاولى من أسفل هي نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف ، محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ١٠٧٢٥ والاولى من جهة اليمين نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف (والاخير ملون بالاحمر) محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٤٧١٥ وأبعاده ٢١ سم طولا ، ٩٨ر٣ سم عرضاً ٩٢ر١ سم سمكاً ، والثانية اليسرى نحت لزوج من ساعد اليد والكف ملون بالاحمر محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٩٥٢ وأبعاده : ٧ر١٩ سم طولا ، ٨٦ر٢ سم عرضاً ، ٨٧ر٠ سم سمكاً



صورة ٦

٦ ـ الأجراس والجلاجل : « صورة ٦ وهى أجراس من البرنز محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين ، وأقدم أنواعها ما كان على شكل النصف المحدب للبيضة يخترقه سلك من الحديد يكون الحلقة التى يعلق منها الجرس ، أو الجلجل من الخارج وينتهى السلك فى الداخل بالتواء كروى يقرع الجدران .
وقد ارتقت الجلاجل فيما بعد وظهرت منها أنواع متعددة .

٧ ـ الشخاليل : كان لدى قدماء المصريين الكثير من أنواع الشخاليل المختلفة « صورة ٧ وهى شخليلة محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين . تحت رقم ١٢٤٥٣ » ذات مقبض لليد مصنوعة من نوع من الخيزران المجدول والشخليلة نفسها على شكل كمثرى تحبس داخلها قطعتان من الزجاج الأصفر يحدثان الشخللة . وفى الغالب أن هذه لعبة من لعب الأطفال . وارتفاع الشخليلة نفسها ٧ سنتيمترات ومقطعها ٦ سنتيمترات وارتفاع المقبض ١٩ سنتيمتراً »

صورة ٧

٨ ـ الطبول : وأما عن الطبول فانه بالرغم مما هو ثابت فى علم الآلات الموسيقية من أن وجودها يسبق وجود آلات النفخ والآلات الوترية . وقد عثرنا فى نقوش الدولتين القديمة والوسطى من صور آلات النوعين الأخيرين ما هو غاية فى الاتقان ، فأننا لم نعثر فى نقوشات الدولتين المذكورتين ما يدلنا على أنواع الطبول التى كانت تستعملها . وليس هذا دليلا على عدم وجود الطبول بل هو دليل على أنه قد طال الزمن على استعمالها حتى صارت مبتذلة مهملة أو على الأقل انحطت إلى الطبقات الدنيا من الشعب ولم تعد من الآلات ذات القيمة الفنية التى تستحق أن تدون فى نقوش هذا الوقت . وعلى كل حال فاننا لم نجد فى مخلفات هاتين الدولتين ما يمكننا أن نقطع به فى أمر ما كان مستعملا فيهما من الطبول « وصورة ٨ من نقوش مقابر بنى حسين ، قد تكون من الأسرة الثانية عشرة »

صورة ٨

* * *

٩ ـ الصنوج : وبجانب ما سبق ذكره من الآلات الايقاعية كان هناك آلات كالأجراس .

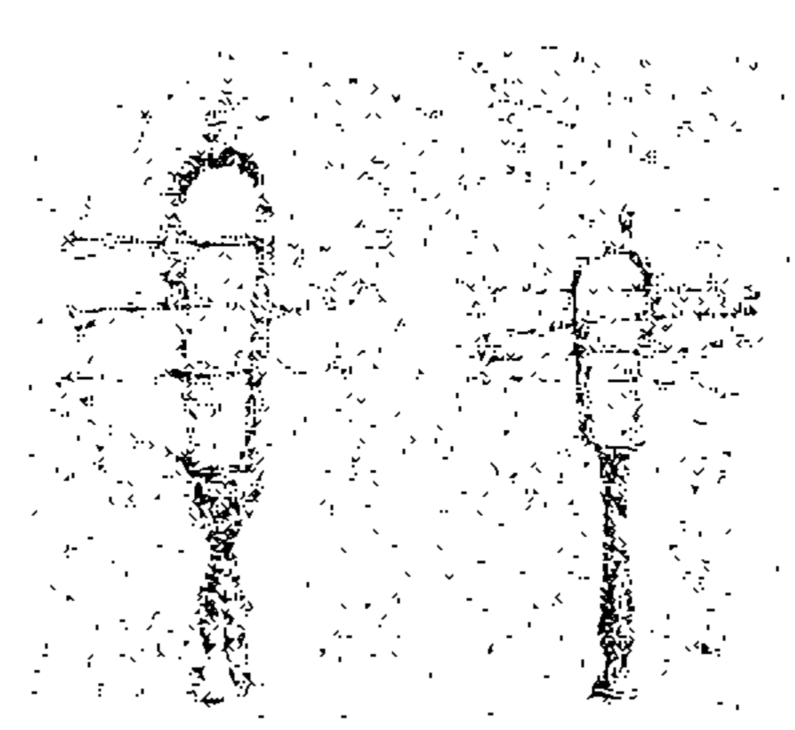
خاصة بالعبادة فقط ، يسمونها السستروم . وأقدم صورة عثرعليها لهذه الآلة هي في نقوش الأسرة الثانية عشرة أي في بدء الدولة الوسطى .

وتصنع آلة السستروم عادة من البرنز وأحيانا من الذهب الخالص ، وطول قبضته يختلف ما بين ١٠ و ١٢ سنتيمترا . وهو نوعان :

ا ـ السستروم المنحنى

ب ـ السستروم الناقوسى

فالاول ، وهو السستروم المنحنى ، صورة ٩ ـ وهي صورة لقطعتين من السستروم من البرنز بمتحف برلين (١) ، أكثر النوعين استعمالا وأعمها انتشاراً . وهو عبارة عن قضيب منحن ، على شكل حدوة حصان . تخترقه ثلاثة أسلاك أو أربعة ، وأحيانا سلكان فقط ، نهاياتها ملتوية في اتجاه عكسي بعضها لبعض ، سهلة الحركة في القضيب المنحنى حتى تصدم نهايات تلك الأسلاك على جدران القضيب كلما حرك الانسان السستروم في يده .



صورة ٩

وتوضع أحيانا داخل الأسلاك حلقتان أو ثلاث حلقات ، حتى تزيد في التصويت .

والثاني وهو السستروم الناقوسي ، صورة ١٠ وهي من نقوش الأسرة الثانية عشرة ، فهو ناقوس مستطيل ، صغير ذو حائطين عموديين يخترقهما قضيبان أو ثلاثة وبين المقبض والناقوس ترى في الغالب رأس الآلهة هاتور بوجه أمامي وآخر خلفي ، ويخرج من أعلى الرأس في كل من الجانبين سلك ملتو إلى الداخل على شكل قرون .



صورة ١٠

واستعمال آلة السستروم بنوعيها قاصر على السيدات ، وأحيانا الملوك ، وكان يطلق على هؤلاء النسوة اسم كهنة هاتور ، ولم يكن روحانيات بل كن مخصصات فقط لاستعمال السستروم .

---

١ ـ الاول الى اليمين متحف برلين تحت رقم ٢٨٦٨ تبلغ أطواله : ٢٢ر٥٥ سم طولا و ٣ر٨٤ سم عرضا و ٢ر٥ سم سمكا ١١ر٧٠ سم طول القبض و ١٣ سنتيمترا تقريبا طول الاسلاك

٢ ـ الاول الى اليسار متحف برلين تحت ٢٧٦٨ تبلغ أطواله : ٢٨ر٦٥ سم طولا و ٤ر٨٩ سم عرضا و ٣ر٨١ سم سمكا و ١٠ر٥٥ سم طول المقبض و ١٥ سم طول الاسلاك

وصورة السستروم تحدثنا عن نفسها من الوجهة الدينية فهى آلة الألهة هاتور ، بها وجه تلك الآلهة . ولما كانت البقرة هى الحيوان المرموز به لهذه الآلهة فإنا نرى فى صورة السستروم آذان البقرة وقرونها. وفيما بعد جاءت الألهة ، بسطة ، وهى تماثل هاتور ، وحيوانها القطة ، ولذا نجد فى السستروم بدل البقرة قطة . ولما غدت عبادة هاتور وإيزيس عبادة واحدة انتقل السستروم إلى عبادة إيزيس .

وكان السستروم يستعمل عادة فى المسرات ، وأحيانا فى الحزن . ولهذا سبب دينى أيضا . كذلك كان يستعمل لأبعاد الشياطين والمخاوف . والسستروم رمز الديانة المصرية القديمة ، بل إنه رمز الموسيقى المصرية . وإنا لنرى صوراً للسستروم على الرسوم حيثما نجد المدنية المصرية ، لا فى داخل مصر فقط ، بل فى جميع البلدان التى انتقلت إليها المدنية المصرية حتى لنجد صور تلك الآلة فى بلاد القوط والقوقاز .

بحث في المقامات

نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

هو أحد الألحان المستعملة فى العراق وجزيرة العرب عرض ضمن ألحان أخرى على لجنة المقامات والايقاع والتأليف للمؤتمر فى جلستها الثانية عشرة فى يوم ٢٣ مارس سنة ١٩٣٢، وبعد عمل المقارنة بين هذه المقامات والمستعملة فى مصر، وجدت اللجنة أن هذا اللحن وسواه ليس له مقابل بمصر، ولعدم وروده ضمن الألحان المقدمة من جناب البارون دى أرلنجر، فقد انتهى الأمر فيه عند هذا الحد.

وحقيقة هذا اللحن أنه تصوير للحن الحجاز القديم المحول عن بياتى على قرار النوى «اليكاه».

وفيه تنخفض درجة العشيران ربعاً الى قرار تيك حصار وترتفع درجة العراق ربعاً إلى قرار النهفت «الكوشت». ونغماته كما يأتى :-

يكاه . قرار تيك حصار . كوشت «قرار نهفت» . راست . دوكاه . سيكاه . جهاركاه . نوى . للمرتبة الأولى

منطقة اللحن : مرتبتان

تكوين اللحن : بالجمع المتصل من ذى أربعين، أحدهما من جنس الحجاز المحول عن بياتى، والآخر من جنس البياتى

العقد الأول : ذو أربع حجاز محول عن بياتى على اليكاه

ثم فاصل طنينى
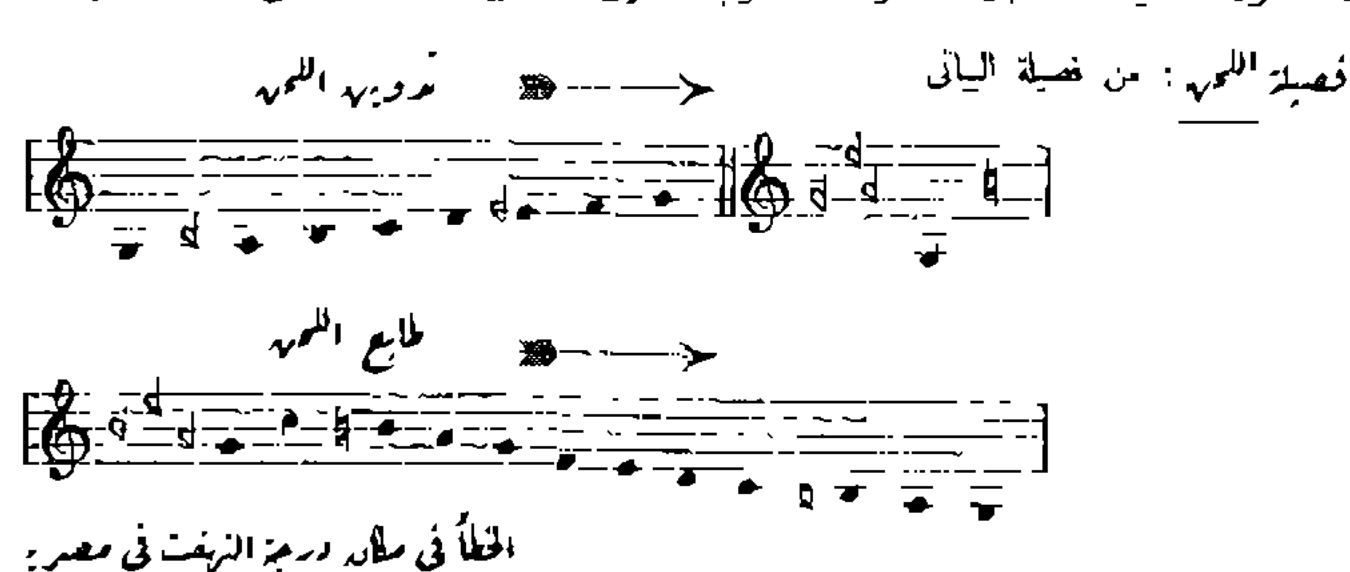
الثانى . ذو أربع بياتى على الدوكاه

ومثل ذلك للمرتبة الثانية

الاجراء : يبدأ من العقد الثالث دخولا اليه من النوى ويستقر على اليكاه .

شخصية اللحن : تقوم على إظهار الحجاز المحول عن البياتى مصوراً على النوى وقرارها .

فصيلة اللحن : من فصيلة البياتى



الخطأ فى مطابقة درجة النهفت فى مصر

لقد تأثر المصريون المعاصرون ببعض الدراسات الشامية فى الموسيقى فاقتبسوا من نظرياتها كثيراً وحوروا فيها لتصبح

ملائمة لأحوالهم ونجم عن هذا التحوير اختلاف في مراكز بعض درجات النغمات المكسورة للسلم المستعمل في مصر

يسمى الشاميون (الشيخ درويش محمد وعلي الدرويش) المرتبة الموسيقية أو البعد بالكل «الأوكتاف» إلى ثلاثين قسما . أما المصريون فيزعمون الى تقسيمه إلى أربع وعشرين قسما وكذلك الأتراك وقد سبقهم إلى ذلك الأخ مشاقة صاحب الرسالة الشهابية فشرح طريقة عملية لإيجاد الأربع والعشرين ربعاً المتساوية بتقسيم الوتر إلى ٣٤٥٦ قسما وخرج من ذلك بنتيجة لا بأس بها وأورد الأسماء التي تستعمل لهذه الأرباع واتخذها الأتراك أساسا لتسميتهم . ولكن المصريين المعاصرين على ما يظهر قد تناولوا أسماء على الدرويش بالحذف والبتر وأخذوا منها ما أرادوا ولم يفكروا

وأما الأسماء التي بين العشيران والعراق فأرى أن تحفظ بها كما هي في مصر وأن لا نستعمل التغيير الذي اتخذه الأتراك، لأن ترتيبها المستعمل الآن مطابق لما أورده مشاقه وعززه كاوجيت وهو يفسر بصراحة لحن العجم الذي أجمع الجميع على أنه لحن افرنجي خال من الأرباع بخلاف الوضع التركي .

الوضع السائر في مصر	وضع مشاقة وكاوجيت	الوضع التركي
عشيران	عشيران	عشيران
نيم عجم عشيران	قرار نيم عجم	عجم عشيران
عجم عشيران	قرار عجم	تيك عجم عشيران
عراق	عراق	عراق
حسيني	حسيني	حسيني
نيم عجم	نيم عجم	عجم
عجم	عجم	تيك عجم
أوج	أوج	أوج

ولا يفوتني هنا أن أذكر اللبس الذي يغشى الاسم «عجم عشيران» فهي تستعمله الآن للدلالة على درجة العجم الواقعة على وتر العشيران وهذا شرح قاصر على العود ولا ينطبق على سواه من الآلات كالكمان مثلا، وناهيك بأن هذه التسمية «عجم عشيران» تلتبس باسم لحن العجم إذا صور على العشيران كقولك «حجاز نوى» . وأرى أن تسمى هذه النغمة وكذلك اللحن الذي يستقر عليها بقرار العجم ولحن «قرار العجم» بدلا من «عجم عشيران» الذي يدل على وصف محدود وعلى لحن غير الذي نقصده وورد ذكره وشرحه في الرسالة الشهابية وهو كما قلنا تصوير للحن العجم على درجة العشيران وإتماما للفائدة نذكر هنا أسماء درجات المرتبة الأولى الواجب اتباعها

- يكاه
قرار نيم حصار
قرار حصار
قرار تيك حصار
- عشيران
نيم عجم
عجم
- عراق
كوشت
تيك كوشت
- راست
نيم زركلاه
زركلاه

تيك زركلاه
دوكاه
- دوكاه
نيم كرد
كرد
- سيكاه
بوسليك
تيك بوسليك
- جهاركاه
نيم حجاز
حجاز
تيك حجاز
- نوى

السلم الموسيقى العربي

لما أراد العرب درس العنصر الصوتى فى موسيقاهم وبحث سلمهم الموسيقى عليا اتخذوا أغلظ صوت يصدر من حنجرة الرجل أساسا لهذا السلم ، وكانوا يشدون عليه طبقة وتر البم فى العود وهو أغلظ الأوتار صوتا فى تسوية هذه الآلة ولما بحثوا فى أمر الدرجة الثانية ، وجدوا أن الجمال والتآلف لايتم بينها وبين الأولى إلا إذا ارتفعت عن الأولى بمقدار بعد ثانى كبير . وهو ما كانوا يسمونه بعداً طنيا وإذا شئنا الوضوح فى تجربة على وتر من الأوتار واعتبرنا صوت الوتر ، وهو مطلق ، أساسا يمثل تلك الدرجة الأولى كان موضع الدرجة الثانية على هذا الوتر على مسافة التسع منه ثم بحثوا عن الدرجة الثالثة فوجدوا أيضاً أن الجمال والتآلف لايتم لها مع ماسبقها ولا يكون طبيعيا لذيذاً فى حاسة السمع إلا اذا كانت هذه الدرجة على مسافة بعد ثانى أوسط مما يلى الدرجة الثانية ، وهذا البعد يساوى ثلاثة أرباع البعد الثانى الكبير ، فأذا كان البعد الثانى الكبير يساوى تسع طول الوتر فالأوسط يساوى جزءاً من ١٢ جزءا من الباقى من طول الوتر ثم بحثوا عن الدرجة الرابعة فوجدوا أنه يجب أن تكون على بعد أوسط أيضاً مما يلى الدرجة الثالثة ، وهكذا استمروا صعوداً حتى الصياح وهو جواب [illegible] الأساسى ومضاعفته الحادة ونقطة انتهاء الديوان الموسيقى وكونوا سلمهم الموسيقى الأساسى على الأبعاد الآتية بيانه :

الدرجة الأولى وهى الأساس
الثانية وتبعد عن الأولى بعداً ثانياً كبيرا
الثالثة « « الثانية « متوسطا
الدرجة الرابعة وتبعد عن الثالثة بعداً ثانيا متوسطا أيضا
« الخامسة « « الرابعة « كبيرا
« السادسة « « الخامسة « متوسطا
« السابعة « « السادسة « متوسطا أيضا
« الثامنة « « السابعة « كبيرا

وقد يطول شرح مافى ذلك من المبادىء والنظريات .

وبعد الاختبار والتجارب الدقيقة تحقق للعرب أن هـذا السلم هو أجمل وأصلح وأرق وأعذب وخير مايمكن أن يكون فى تسلسل الأصوات وتكوين الألحان الانفرادية ، ثم حددوا فى ذلك السلم مواقع الأصوات الصفيه أى الأصوات التى تبعد عن الدرجات الأساسية لذلك السلم بمقدار بعد ثانى صغير لكثرة استعمالها فى النغمات الشرقية . وهذا البعد يساوى نصف البعد الكبير . ولما كانت نسبة مقادير هذه الأبعاد الثلاثة كنسبة ٢ إلى ٤ و ٣ إلى ٤ وكان الفرق بين الأوسط والكبير ربعا ، وبين الأوسط والصغير ربعا، رأوا فيما بعد أن خير مايكون هو تقسيم ذلك السلم الموسيقى أى المسافة ما بين الأساس والصياح أى ما بين الدرجة الأولى والثامنة - مما كانوا يسمونه بالبعد ذى الكل - إلى أرباع صوتية لاظهار نسب درجات ذلك السلم ولتكون النسبة أو الوحدة الصغرى ظاهرة واضحة وليكون هـذا السلم مؤسسا على قاعدة علمية وقانون فنى ثابت ، ومنذ نشأت الموسيقى العربية إلى وقتنا هذا لم يظهر فى مملكة الاصوات العامة ماهو أصلح من أصوات ذلك السلم الموسيقى العربى فى تكوين الالحان أو ما يفوقها رقة وعذوبة .

خليل المصرى
رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالاسكندرية

تدوين الموسيقى العربية

أشار الأستاذ صفر على فى مقاله الذى نشرته له « الموسيقى » بهذا العنوان فى العـــدد الماضى إلى الطريقة التى وجه التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف نظر المدارس إلى اتباعها فى تدوين المقامات العربية بالعلامات الموسيقية وفاق نشرة وزعها عليها .

وقد رأينا ، منعا لما قد يختلط على القارىء من الفهم ، أن ننشر نص النشرة التى وزعها التفتيش الموسيقى على المدارس

وزارة المعارف العمومية

التفتيش الموسيقى

نشرة

بشأن توحيد طريقة تدوين المقامات الشرقية الواردة فى مناهج الدراسة الموسيقية
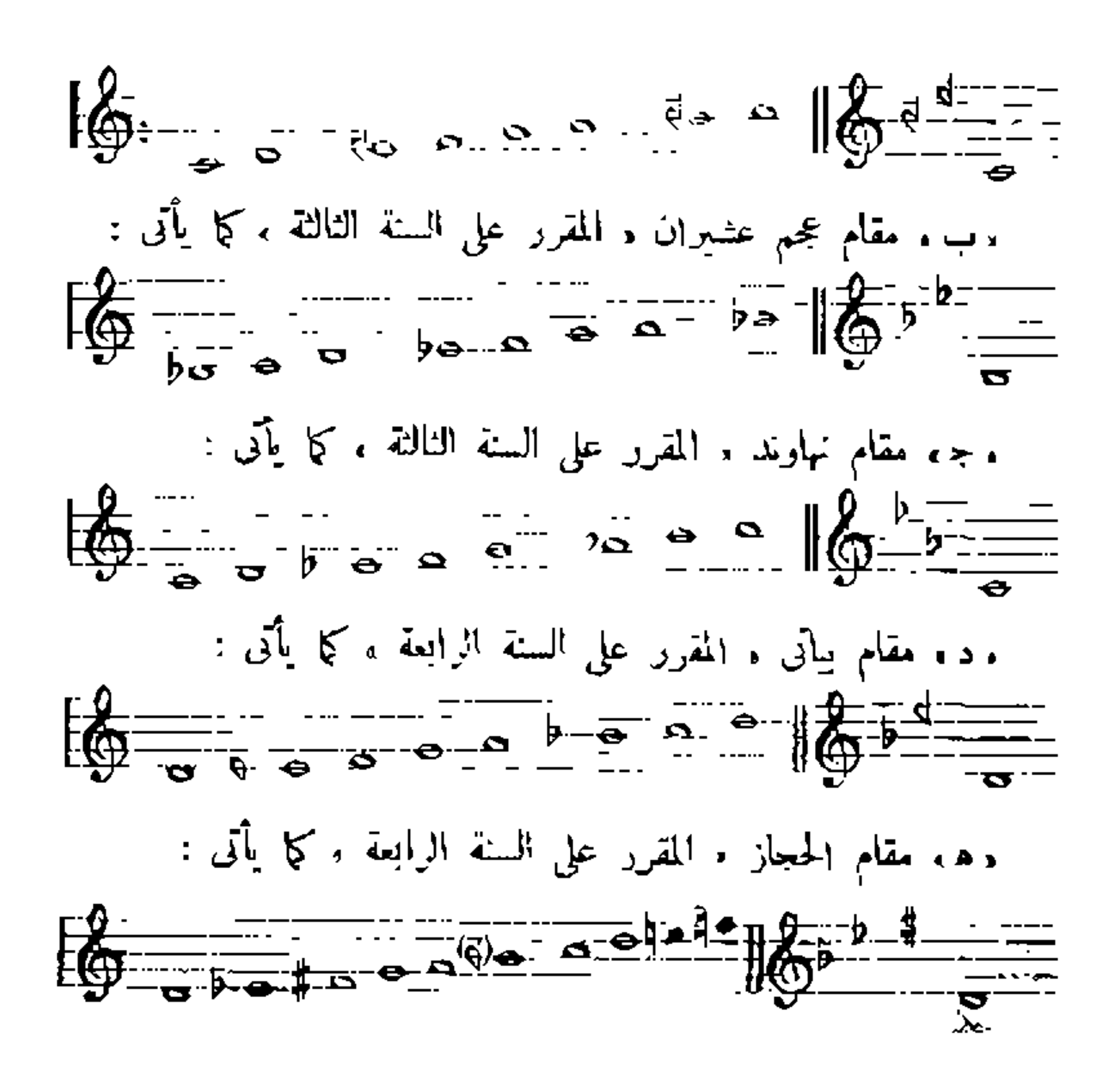
يرى التفتيش الموسيقى توحيداً لطريقة تدوين المقامات الشرقية الوارد ذكرها فى مناهج الدراسة الموسيقية للمدارس الابتدائية للبنين والبنات أن يلفت نظر حضرات مدرسى الموسيقى ومدرساتها إلى اتباع ما يأتى : —

اصطلاحات

𝄲	لرفع	الصوت	$\frac{1}{4}$	درجة	𝄳	لخفض	الصوت	$\frac{1}{4}$ درجة
#	«	«	$\frac{2}{4}$	«	♭	«	«	$\frac{2}{4}$ «
𝄲#	«	«	$\frac{3}{4}$	«	𝄳♭	«	«	$\frac{3}{4}$ «
x	«	«	١	«	♭♭	«	«	١ «

٢ — أن تعتبر درجة الراست معادلة لدرجة « دو الوسطى » من الاصطلاحات الأفرنجية وعلى ذلك يكون تدوين : —

« ا » مقام الراست « المقرر على السنة الثانية » كما يأتى :



الأوبرا وتطورها

الأوبرا الفرنسية حتى منتصف القرن الثامن عشر

في مستهل القرن السابع عشر اتخذت الأوبرا الايطالية سبيلها إلى فرنسا ، فما كاد يتم زواج مارى ميدتشى من الملك هنرى الرابع ، وهى إيطالية ، مسقط رأسها فلورنسا مباءة الأوبرا الايطالية ، حتى استقدمت من إيطاليا نخبة من شعرائها وموسيقيها لتبهر فرنسا (وطنها الجديد) بروعة الفن الايطالى فى الاوبرا الحديثة . غير أن أولئك الشعراء والموسيقيين لم يصيبوا النجاح المرجو ، لأن الفرنسيين استقبلوهم فى شىء من الفتور غير يسير ، وكرهوا منهم أن يذيعوا فى الملأ ، أن اللغة الفرنسية لا تصلح لأداء الغناء على وجهه الصحيح ، وكبر عليهم هذا الطعن الجارح فمقتوا أولئك الفنانين الأجانب وكالوهم قدحا وتجريحا .

حدث بعد ذلك أن كان « مازارين » الذى كان سفيراً لفرنسا فى روما ، وظل فى سفارته زمناً طويلا تمكن فيه من معرفة فن الأوبرا الايطالى وتذوقه ، فعمل على استيفاد طائفة من الشعراء المجيدين ، والموسيقيين الماهرين ، والمغنين البارعين إلى فرنسا ، فاستطاعوا فى عام ١٦٤٧ أن يخرجوا أول أوبرا باللغة الفرنسية ، نالت من النجاح حدا كبيرا ، رغم ما صادفها من العقاب ، وما اعترض سبيلها من الصعاب ، ذلك بأن هذا النوع من الفن لقى مناهضة من كبار المفكرين والأدباء يرجع سببها القوى إلى انتساب هذا الفن إلى عنصر أجنبى .

وحسبنا ، تصويراً لتلك المناهضة ، أن نذكر ما خطه أحد أولئك المفكرين وصفا للأوبرا قال :

« الأوبرا عمل رثّ ذو وجهين من الشعر والموسيقى يحاول فيه الشاعر والموسيقى أن يصرعا بعضهما بعضاً . وكلاهما يجهد فى إخراج نتاج سىء » .

ولكن « بيرين Perrin » الموسيقار الايطالى غالب تلك الصعاب فذللها واستطاع ، بجهود الجبابرة ، أن يحصل فى عام ١٦٦٩ من الملك لويس الرابع عشر على امتياز يخوله تمثيل الروايات الغنائية على الطريقة الايطالية مدة اثنى عشر عاما فى باريس وغيرها من المدن الفرنسية ، فشيد فى باريس مسرحا جديداً مثل فيه كثكولا من المناظر والروايات والرقص . وقد اشترك مع بيرين موسيقار آخر اسمه كامبير « Cambert » عاونه فى مجهوده ، وكان أول موسيقار فرنسى ظهر فى ميدان تلحين الأوبرا ، غير أن نزاعا دب بينهما ، ساقهما الى التناوش فالخصومة ، مما أدى إلى حرمانهما من الامتياز المتمتعين به ومنحه الموسيقار لولى « Lully » الذى يعد بحق أب الأوبرا الفرنسية ومبدعها وهو إيطالى الاصل ، ولد فى فلورنسا سنة ١٦٣٣ ، إلتقى به الشفاليه جيز « Guise » فى أثناء رحلته فى إيطاليا صبياً فى الثانية عشرة من عمره ، حسن الصوت ، بارع فى

العزف بالقيثارة ، فاستصحبه إلى باريس وقدمه إلى شقيقه الملك تحفة فنية ناشئة ، ولكنه كان ينتهز فرص فراغه لإتمام دراسة العزف بالكمان ، ودرس قواعد الموسيقى فنبغ فى ذلك حتى اختير ضمن فرقة الأربعة والعشرين عازفا بالكمان الذين كانت تؤلف منهم فرقة الملك لويس الرابع عشر . وقد اصطفاه الملك فولاه رياسة فرقته الصغيرة وكلفه وضع موسيقى لبعض مواقف الرقص فى الروايات الفكاهية لموليير . وبهذه الوسيلة بدأ اتصال « لولى » بالمسرح وطموحه إلى الحصول على الامتياز الذى يتمتع به « بيرين » وقد أبلغه مأربه حظوته لدى الملك ، وما وقع من الخلاف بين « بيرين » وشريكه .

وقد وفق « لولى » فى اختيار شعراء أوبراته التى توالت واحدة بعد أخرى ، وأصبح الشعب الفرنسى الذى كان لا يأبه بالأوبرات ، يتذوقها ويحس اللذاذة فيها ، وقد لازمها النجاح برغم ما كان بينها وبين الأوبرات الأيطالية من تفاوت عظيم فى الناحية الفنية .

وهنا اتجهت الرغبة فى فرنسا — على نحو ماسبق حدوثه فى إيطاليا — إلى إحياء الرواية اليونانية القديمة ، ولذلك كان العنصر الروائى فى الأوبرات الأولى للموسيقار « لولى » أبرز ما فيها ، كما كانت خلواً من غناء الأوبرا المنفرد Aria بل كانت كلها محاورات ثنائية ، وثلاثية ، ورباعية . وكانت الآلات الموسيقية المستعملة فى الفرق لمتابعة تلك الأوبرات هى الآلات الوترية ، والفلوت ، والأبواه ، والطبول . وكانت الأوبرات الفرنسية فى صالح الشعر أكثر من الأوبرات الأيطالية التى كانت الموسيقى فيها تطغى على الشعر . وقد أدخل « لولى » المقدمات الآلية فى الأوبرات أوفرتير ، ورغم أن الأوبرات الفرنسية كانت تحت التأثير الشديد للأوبرات الأيطالية سيما مدرسة « نابولى » فقد تألفت المقدمات الآلية لأوبرات « لولى » من أربعة أجزاء بينما كانت مثيلاتها فى إيطاليا مكونة من ثلاثة أجزاء فقط .

وبذلك ابتكر « لولى » نوعا خاصا للأوفرتير الفرنسى يمتاز عن الأوفرتير الأيطالى ، كما طبعت أوبراته بكثرة مناظر الرقص فيها لأن الشعب الفرنسى كان يحبها ويزكيها .

وكانت عادة « لولى » فى تلحين أوبراته أن يستظهر الشعر ويترنم به مراراً حتى يهبط عليه اللحن عفواً . ثم يجلس إلى البيانو فيتغنى ويعزف . ويملى الموسيقى على من يختاره من تلاميذه . وكان يتولى رياسة الفرقة فى المسرح ، ويؤدى ، فى الوقت نفسه ، عمل مديره ومخرج الروايات معاً ، وكان أحمق تخرج به الحدة عن طوره الطبيعى ، فيركل العازفين بقدمه إذا ساء منهم عمل . ولقد بلغت به تلك الحدة أن أخذ كمان أحد العازفين وضربه بها على ظهره فكسرها ، ولذلك كان دائما فى خلاف مع معاونيه فى العمل . ولكنه كان يبادر إلى مصالحتهم عندما تهدأ ثورة غضبه ، وبلغ من حماقته أنه فى أثناء تمثيل إحدى أوبراته لمناسبة شفاء الملك ، أن أصيب فى قدمه بجرح مات بسببه عام ١٦٨٧ عن ٥١ سنة .

ولما لم يكن من خلفائه ولا تلاميذه من يستطيع سد الفراغ الذى أحدثه موته فقد اضمحلت الأوبرا الفرنسية وظل الأمر فيها كذلك حتى انتهى الميراث إلى الموسيقار « فيليب رامو *Philipp Rameau* » الذى أعجب كثيراً بما رآه فى إيطاليا من فن الأوبرا ، إعجاباً حمله على الانكباب هناك على دراسة الموسيقى عزفا وعلما بالقواعد ، ولم يعد إلى باريس سنة ١٧٢١ حتى ألف كتاباً فى الهارمونى يعد أساساً لعلم الهارمونى الحديث إذ أدخل على هذا العلم كثيراً من التجديد .

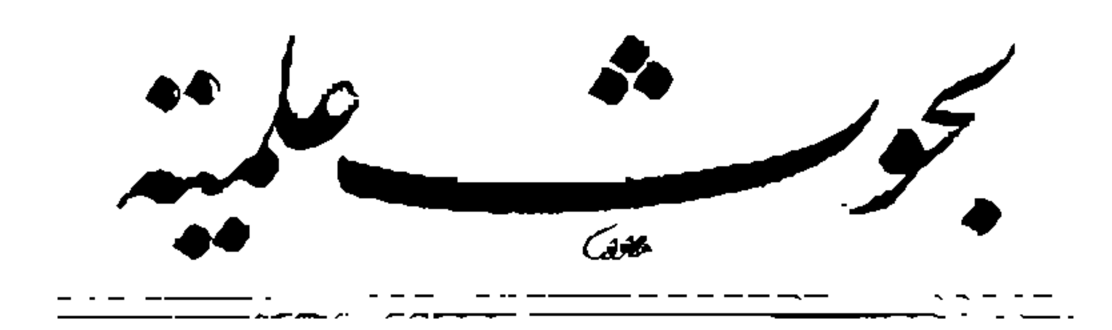
ولقد هاجمه كثير من مفكري عصره وفي مقدمتهم روسو ولكنه عرف في حزم وعلم، كيف يدفع عن نفسه تلك الحملات

وهو أول من بدّل مقامات ألحان الكنيسة، وهي المشابهة للمقامات في الموسيقى العربية، بنوعي السلمين الكبير والصغير، الميجور والمينير. أما عن أسلوبه في التلحين فانه لم يتغير كثيراً عن أسلوب أوبرات، لولي، حيث نهج في البداية نهجه، إلا أن أوبرات، رامو، امتازت بأنها كانت أغنى في الآلات الموسيقية: كما كانت أغنى من الوجهة التلحينية وتراتيلها أكثر توزيعاً.

غير أن مواضيع تلك الأوبرات كانت تعالج أموراً علمية ومادة قديمة إن سرّ لها البلاط وقدرتها طبقة من المتأدبين والعلماء فان الشعب الفرنسي كان لا يستسيغها في سهولة وترحيب.

وعلى النقيض من ذلك كان الشعب كثير الاقبال على الروايات الهزلية التي كانت تلقى في الأسواق العامة والتي كان يطلق عليها اسم الفودفيل والتي هي أساس نوع الروايات المطبوع بالطابع الفرنسي وهو نوع الأوبرا كوميك.

وكان روسو أول من كتب أوبرات فرنسية سهلة المواضيع يستسيغها الشعب ويتذوقها. أخرج أولاها عام ١٧٥٢ ثم تتابعت أوبراته بعد هذا التاريخ وكانت مؤلفة في عصرها الاهم. من مقطوعات موسيقية صغيرة وبها أغاني مفردة «Airs» ناسبت الشعب وحببته في الأوبرا حتى أصبح كلفاً بها.



صَوت الرضيع

يستقبل الوليد الدنيا باكياً صارخاً ، فكأنما يحيي العالم بصياح مرتب الايقاع تتخلله سكتات منتظمة الفترات . فالصوت الانسانى هو العلامة الواضحة الدالة على الحياة ، إذ يثبت بها الطفل عند ولادته دخوله الدنيا .

وقديماً شغل العالم تفسير أول صرخات الوليد ، فجاءت جميع تعليقات العلماء والمفكرين كلها فلسفية ، قد يكون للخيال والتوسع فى معانى الحياة وشرورها أوضح الأثر فيها . وإنما لنشير إلى بعض آرائهم استكمالا للموضوع وتقصياً لبحثه :

يقول العالم جونسان « أول صراخ المولود ومدلوله هما الطلسم الذى حاول الناس تفسيره ، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عتاب لسيدنا آدم وصراخ الاناث عتاب لحواء » .

ويقول الأستاذ ميشيليب :

« إن صراخ الوليد فزع من استيلاء الطبيعة عليه ، واستكانته لها » .

وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ، ومنازلة معترك الحياة المفعمة بالبؤس والضيق . حتى إن كانت (Kant) الفيلسوف الألمانى الكبير (١٧٢٤ — ١٨٠٤) لم ير فى هذا الصراخ غير مجرد مدلول فلسفى فقال « إن الوليد يوم مولده لايشكو ألماً وإنما يصرخ من شدة غيظه ، ذلك بأنه يريد أن يتحرك فيقعده عجزه ويسلب منه حريته » .

وهذه الآراء ، وغيرها ، أقرب إلى الخيال الشعرى منها إلى الحقيقة . فان العلوم الحديثة أثبتت بجلاء بطلان تلك الآراء والاعتقادات ، فانه وإن كان الكثير من الحيوانات تصرخ ساعة ولادتها ، إلا أن التجارب الطبية أثبتت أن حاسة الشعور « الحس » تكون فى المولود الجديد ضعيفة جداً فى الأسابيع الأولى من ولادته ، حتى إن وخز الإبر وأقوى التأثيرات الكهربائية التى لا يطيقها البالغ يحتملها الرضيع فى هذه السن دون صراخ أو أية حركة دفاعية . كذلك ثبت علمياً أن صراخ المولود الجديد لا يمكن أن يدل على تألمه ، كما ثبت موسيقياً أن هذا الصراخ لا يمكن أن يدل على احتجاج أو عدم رضاء أو تعبير عن أى معنى آخر يحتاج فيه إلى التفكير لأنه لايظهر فى رنين صرخ الرضيع أى تغيير صوتى إلا بعد الخمسة أو السبعة الأسابيع الأولى من الولادة ، وبعد هذه السن فقط يظهر فى وضوح صراخ الرضيع الدال على عدم رضائه أو تألمه .

وعلى هذا فليس صراخ المولود الجديد دالا على تأثير حالته النفسية وإنما هو كما أثبته الطب الحديث ، مساعد لعملية التنفس ، يأتيه المولود عفواً عن غير قصد ولا إرادة . وما ذلك الصرخ إلا مجرد تصويت المزامير الصوتية التى لم تكن قد تفتحت بعد ، والتى تقاوم الهواء الخارج فى التنفس من الرئتين (الزفير) محاولا تفتيحها ، وقد ثبت أن ذلك الهواء الذى هو أول هواء يدخل الرئتين يكون أشد انتشاراً فيهما وأقوى على نفخهما كلما قاومت المزامير الصوتية خروجه .

وعلى ذلك فصراخ المولود الجديد لاعلاقة له مطلقاً بالعالم

الخارجي ، وما هو إلا مساعد فسيولوجي للهواء المستعمل لفح الرئتين . ولهذا أصبح من المؤكد أن صراخ المولود الجديد صحي .

ولننتقل الآن إلى التحدث عن هذا الصراخ موسيقيا . ولعل في حديثنا عنه من هذه الناحية موضع دهشة وعجب يزول أثرها ، وتمحى طيفهما إذا عرفنا يقيناً أن كثيراً من العلماء أجرى بحوثا عديدة في هذا السبيل بطريق إثبات صراخ الأطفال على اسطوانات الفونوغراف . فكانت النتيجة أن ظهر أن حدة الصراخ تختلف باختلاف المواليد ، وتقع في العادة حول نغمة « لا » وأما عدد النغمات التي يمكن أن يأتيها المولود في صراخه فتختلف كذلك باختلاف الأفراد . وليست نغمات صريخ المولود بالثابتة ، بل تتغير صعوداً وهبوطاً وتتفاوت في انتقالاتها بين المسافات الثانية والثالثة حتى الخامسة . وقد يبلغ أحيانا الديوان صعوداً أو هبوطاً وهذا نادر جداً لا حكم له .

ولو بدأ الصراخ في منطقة « سي » مثلا فانه ينخفض تبعاً لضعفه التدريجي حتى يصل الثالثة إلى أسفل ، وقد ينخفض أكثر من ذلك ، وهو في الحالين يلامس دائما النغمات التي في طريق انخفاضه . وعند الشهيق تصدر نغمة أحد ، هي في الغالب الخامسة العليا لصوت الصريخ ، وتكون أحيانا الجواب ، أو أعلى . ويلامس الصراخ في هذه الحالة أيضا النغمات التي في طريق ارتفاعه . وانتظام حركة هذا الصريخ سببها انتظام حركة التنفس في الطفل . وكلما تعب الطفل انخفضت درجة صريخه تدريجيا ثم تصعد من جديد .

فالصريخ والحركة ، أو بالاصطلاح الموسيقي ، النغمة والايقاع ، هما أول دلائل الحياة فينا . ويستطيع المرء إحصاء الحركات الايقاعية لليد والرجل والذراع في الدقيقة ، وهي في العادة متوافقة مع عدد ضربات النبض وفترات التنفس .

وعند صريخ المولود يبقى لسانه منبطحا غير متحرك ، بينما يكون شراع الحلق كافيا للقيام بوظيفة إغلاق فتحة الأنف من الداخل . وقد لوحظ أن صريخ المواليد الجدد يشتمل دائما بجانب الأصوات الموسيقية ، وهي ذات الاهتزازات المنتظمة ، على أصوات أخرى كثيرة غير موسيقية تسببها قعقعة المادة المخاطية ، أو ضيق الحنجرة الذي يتسبب عنه صدور أصوات مضغوطة تسمع في بعض الأحايين خافتة ضئيلة .

ومن السهل أن يتبين الانسان أن المولود صحيح الجسم ، ولكن هل في إمكان هذا الطفل أن يسمع ؟ وهل في مقدوره أن يشعر بما حوله من الأصوات أو حتى بصوته هو نفسه ؟

تختلف رواية الآباء في ذلك ، فمنهم من يقول إن الطفل يشعر بالأصوات من يوم أن يولد ، ومنهم من يقول بل في اليوم الثاني ، ويقول آخرون بل بعد أول أسبوع من ولادته وهكذا يختلف تقديرهم فيما بين اليوم الأول ونهاية الأسبوع الثالث . ولكن التجارب العلمية التي أجريت على آلاف الأطفال أثبتت أن ٧٥ في المائة من الأطفال يحسون في أنفسهم منذ أول يوم لولادتهم بالأصوات التي تحيط بهم ، وأن سبب عدم سماع الـ ٢٥ في المائة الآخرين من هؤلاء الأطفال يرجع إلى أسباب فسيولوجية بحتة كطول زمن الحمل أو كيفية الوضع أو صعوبته ، أو الضغط الجسمي الخ .

فلو أن باباً أغلق بشدة ، أو أن فرقعة شديدة حدثت بالقرب من المولود فان جسمه ينقبض . وكما أن الطفل يحمي نفسه من الضوء الشديد باغماض عينيه ، فانه كذلك يحمي نفسه من الأصوات المزعجة التي تحدث حوله بقبض جسمه . وهذه الأصوات تعاكسه . وتضايقه رغم أن سبيل توصيل الصوت إلى المخ لم يتم بعد على أن هذه الأصوات إذا تكررت فان الطفل يعودها ولا ينزعج منها .

ويظل صريخ الرضيع حتى خامس أسبوع من عمره لا مدلول له ولا علاقة له بالعالم الخارجي ، يصدر على غير قصد ولا إرادة ، وبعد هذه السن فقط يمكن الرضيع استخدام الصريخ للدلالة على اشمئزازه أو كرهه شيئا كما يستخدمه كذلك للدلالة على شعوره بالسرور .

ويختلف صريخ السرور عن صريخ عدم الرضاء ، ذلك بأن

الأول يكون هادئاً تكثر فيه الأصوات الموسيقية ، بينما يكون الثاني على العكس .

وقد ثبت أن نمو ملكة التكلم تتوقف على نمو الصريخ الدال على عاطفة السرور . فان الرضيع يعتاده بكثرة سماعه إياه ، كما يمكنه الاتيان به طوع إرادته فيتعود منه التعبير الصوتي وتقليد ماحوله من الأصوات . حتى إنه ليجتهد في أن يجعل صريخه هذا موافقاً لغات الوسط المجاور له ، ومن هذا تترقى فيه ملكة التكلم ويفصح عن أول مقاطع واضحة ينطق بها وهي « بابا ماما » وبذلك يتحـــول صريخ السرور إلى تكلم .

وتعلم التكلم — أو بعبارة أخرى وضوح نطق المقاطع وربط مخارج الكلمات — لايؤثر فقط على روح الرضيع بل يؤثر كذلك في نمو أعضـــاء جسمه التي يستعملها في التصويت وهي المسماه بالجهاز الصوتي الانساني ، فيمرنها ويقويها

وفي الامكان قبـــل أن يتعلم الرضيع التكلم أن نعرف ما إذا كان ذا مواهب موسيقية أولا ، فقد لوحظ كثيراً أن الرضيع ذا الاستعداد الموسيقي يمكنه قبل أن يتكلم ، أن يحاكي أي صوت موسيقي يسمعه بشرط أن يكون هذا الصوت في دائرة الأصوات التي تشتمل عليها منطقة صراخه المختلف ، وإلا كانت المحاكاة فوق طاقته .

أما تأثر الطفل بالموسيقى إجمالا فيختلف باختلاف الأطفال فان طفلا في اليوم السابع والعشرين من مولده وقف صياحه وسكت حين عزف له البيانو . وهذا الطفل نفسه كانت الموسيقى على العموم أيا كان مصدرها تسكته عن الصريخ في الأسابيع التي تلت ذلك بيســير ، وإن طفــلا آخر كان ينصت في الأسبوع الخامس لأصوات العزف أو الغناء ، وطفلا آخر كان عند سماعه الموسيقى في الأسبوع السادس عشر من عمره يرفع رأسه متأثراً متلفتاً في الحجرة عن مصدر العزف إلى أن تقع عيناه عليه فظل يراقبه . وعندما كان يرتفع صوت البيانو كان الطفل يرتعج وتضيق فتحة فمه ، ثم يأخذ الطفل بعد ذلك في البكاء من شدة الفزع ، فاذا انخفض صوت البيانو بعد ذلك فجأة ظل الطفل يرقبه بفزع

على أنه وإن اختلفت سن الأطفال في بدء تأثرهم بالموسيقى فانه من المحقق أن يتأثر كل من كمل جسده نمواً طبيعيا في الأسابيع الأولى ، تأثرا مختلف الدرجات ، بالأصوات الهادئة الصادرة من الآلات الموسيقية أو الغناء أو من صوت الأم الحنون . ويعتبر عليا ربع العام الأول من عمر الطفل الوقت الذي تحفظ فيه السماع وتكون سعادة الطفل كبيرة إذا ما اكتشف عن مصدر الصوت ، وإذا ما أعطى الطفل لعبة فانه يحاول أولا ضمها إليه ، ولكنه سرعان ما يضرب بها حسماً صلبا لأحداث صوت . فالطفل يحاول بما يناسب وعقليته أن يحول كل شيء إلى آلة صوتية . وهو لايسر من اللعبة لذاتها إنما يسعده منها أنها تسبب انشغاله وتكون مصدر عمله ولهذا كانت (الشخاليل) أول آلات الموسيقى التي يعرفها الطفـــل ، والضرب بها أول ما يعرفه من أنواع العزف بالآلات

وكما أن الموسيقى أقدم في العالم من الكلام فهي كذلك في الطفل ، لأنه لايحاول تقليد المقاطع بطريق الكلام بل بطريق النطق الغنائي فهو يجتهد في المحافظة على منطقة الصوت ومحاكاته . وكثيراً ماتستعين أذن الرضيع بعينه فيرمق الطفل فم المتكلم أو المغني كأنما يقرأ من الشفاة محاولا الاحتفاظ بطبقة الصوت الذي يسمعه ، ثم تنمو فيـه قوة المحاكاة من أسبوع لآخر فتكون في البداية ضعيفة تتدرج إلى أن تصير قوية .

ولقـد ثبت أن الأطفال تتفاوت في المقدرة على محاكاة أصوات الغناء . فبينما بعضهم يحاول تقليد الصوت الذي يسمعه ويجهد نفسه في ذلك . نجد غيره يستطيع في غير جهد محاكاة ذلك الصوت تماما . وقسم ثالث يرتفع في المحاكاة عن الصوت الذي يسمعه أو ينزل عنه غلطا . وهنا يمكن معرفة مقـــدار الاستعداد الموسيقي عند الطفل

وقد أظهرت التجارب أن الأطفال ذوي الأستعداد الموسيقي

يمكنهم ترديد النغمات الموسيقية الصغيرة فى الشهر الثامن أو التاسع من أعمارهم . وقد قرر ذلك الكثيرون من علماء الموسيقى الذين قاموا بتجاريب عديدة على الأطفال . خصوصاً فى مراقبتهم لأبنائهم . وقد يستطيع بعض الأطفال التبكير فى ذلك بكثير وهذا نادر لا حكم له فقد قرر الأستاذ الدكتور «شونمان» *Schoenmann* أستاذ التربية الموسيقية بجامعة برلين أنه كان يحمل طفله على رجليه أمام البيانو فكان وهو فى الشهر السادس من عمره يحاول الغناء فى منطقة الأصوات التى يعزفها له

كذلك قرر العلامة (استمف) *Stumph* أن ابنه وهو فى الشهر التاسع من عمره استطاع أن يغنى فى حدود النصف إلى رابعتها أو خامستها إذا وقع والده على البيانو ولكن هذا كان دائماً فى اتجاه من أعلى إلى أدنى . ولم يستطع الطفل فى هذا السن عمل العكس . وفى هذا ما يثبت للطب أن إمكان إرخاء الحبال الصوتية يكون ميسوراً فى الحصول على الاصوات الغليظة قبل إمكان توترها حسب الارادة للحصول على الاصوات الحادة ولكن هذا الطفل نفسه كان فى مقدوره فى سن ١٤ شهراً أن يغنى فى أى اتجاه كان .

كذلك قرر الموسيقار المعروف (دفوراك) *Dvorak* أن ابنته استطاعت بعد مضى سنة واحدة على ولادتها أن تحاكى لحن مارش بسيط .

وفى نهاية السنة الثانية للرضيع تصبح دائرة الأصوات الموسيقية التى يستطيع الغناء فيها خمسة أصوات وهى متيسرة لجميع الأطفال تقريباً .

وسنأتى فى مقالات تالية على نماء الصوت الإنسانى فى دور الطفولة ، ثم المراهقة ، فالبلوغ ، فالرجولة ، فالشيخوخة .

الموسيقى فى كلمات

الموسيقى والشعر

الموسيقى شاعر أيضاً

بتهوفن

الموسيقى فتاة . والشعر خطيبها

فاجنر

الشعر جسم الوردة ، والموسيقى رائحتها

فاجنر

كلما أخرجت ما أصنعه من الأغانى بغير ألحان أشعر أنه يعوزها الروح

طاغور

الموسيقى أقوى من الكلام كثيراً ، فاذا امتزجا معاً كانا بمثابة زواج الأمير بابنة الحقير

شوبنهور

ينبغى أن يكون الشعر فى الاوبرا الولد المطيع للموسيقى

موزار

يجب أن يكون الشعر فى الاوبرا مجرد وعاء لا شيئاً قائماً بذاته

فيتا

الموسيقى وحدها لغة العالم ، فما هى بحاجة إلى ترجمة لأنها النفس تحدث النفس

جايبل

لا كانت الموسيقى إذا استطاع الانسان أن يترجم ما تعبر عنه فى كلمات واضحة جلية ، أو صورة زيتية

هيلر

فى العبقرية والاستعداد

أيها العيون الحديثون لا تسألوا ما هى العبقرية ، فان العبقرى مكم يحسها ومن حرم العبقرية لن يدرك مطلقاً كنهها

روسو

العبقرية لا تغفل القواعد الموضوعة . ولا تهمل الجد فى العمل

ثيباوت

إنى لا أعتقد فى أية عبقرية ، بل فى العمل الجدى المتواصل

ريجر

العبقرية الفنية نادرة الوجود ، ولكن يستطيع كل إنسان أن يتهذب ويترقى فنياً بشرط أن يجد ويثابر على الاجتهاد فى التحصيل ، وعلى قدر سعة علمك بالأشياء تقل العوائق فى طريقك ، وتتناسب نجاحك فى الحياة

أفلاطون

أول علامات الاستعداد ، مزاولة الشىء

ماركس

مجرد الاستعداد يجعلك تسعى وتستوعب ، أما العبقرية فتجعلك تبتدع

هيتشولد

بين القديم والجديد

احترم القديم ، ورحب بالجديد . ولا تحكم على من تجهل من الناس

شومان

لا بد أن نسأل أنفسنا سؤالين . هل تمت لنا معرفة القديم كله واتيحت الينا إجادته كما أجاده القدماء قبل الشروع فى شىء جديد ؟ ثم هل لنا استعداد أيضاً ؟

بوزونى

الموسيقى فى أحسن مشاعرها لا تحتاج للحداثة ؛ وبمعنى آخر إنها كلما قدم عليها العهد اعتادها الانسان وكان أثرها أعظم

جيتا

فى التعليم الموسيقى

الموسيقى تهذيب الخلق ، فاذا ما تعين ذلك اتضح لنا وجوب تعليم النشء إياها تعليماً إجباريا

أرسطو

يجب أن تستخدم الموسيقى فى خدمة الدولة كسائر الفنون الأخرى . والرأى القائل بأن الموسيقى أداة لهو وطرب للنفس رأى فاسد خاطىء ، والموسيقى يجب أن تبعث على حب الطيب ، وكراهية الردىء حتى يصبح المرء بواسطتها صالحاً طيباً . وما من شىء يتغلغل فى أعماق النفس . ويسكن فى قرارها كالايقاع والنغم ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتنقيه بقدر ما تفسده الموسيقى الرديئة

أفلاطون

يجب أن لا يكون العلم الموسيقى منعزلاً ، بل جزءاً من الثقافة العامة

ليزت

من يرغب عن الموسيقى لا يستحق أن يسمى إنساناً ، ومن يقتصر على حبها فهو نصف إنسان . وأما من يزاولها فهو الانسان الكامل

جيتا

جد بما فيك من قوة لتبلغ غرضاً لم يصل إليه سواك ، وثقف نفسك إلى آخر نسمة من حياتك . ولا تقف عن تحصيل العلم إذ : الحياة قصيرة والفن دائم

بيتهوفن

لا فائدة من المترونوم ، فصاحب الاحساس الحقيقى لا يحتاج إليه ومن حرم هذا الاحساس لا يجديه شىء غيره

بيتهوفن

الموسيقى أشرف ما تهيب بنا العصور القديمة والحديثة أن نتعلمه

فريدريك الأكبر

مزاولة الفنون الجميلة مقصورة على أهل المواهب ، وأما عشقها فمتيسر مباح لكل مخلوق

جرين

فى القواعد والنظريات

الشىء الذى لا تسمح به الموسيقى لا يكون سببه أن قواعد معينة وضعها أستاذ للفن تضاد وجود هذا الشىء ، إنما هى قوانين طبيعية أملتها الناس على أستاذ هذا الفن ، وكلفته المحافظة عليها ، فالخطأ الموسيقى خطأ فى المنطق

هاوبتمان

العبقرية واسطة الطبيعة فى وضع قواعد الفنون

كانت

أدب الموسيقى وفلسفتها

أبو الفرج الأصفهاني

الأديب المؤرخ

للكاتب الأديب الأستاذ «خلدون»

كان الباعث لأبي الفرج الأصفهاني على تأليف كتابه غيرته على الأغاني واستنكافه أن ينسب الى فحول المغنين ما ليس لهم أو يحمل عليهم ما لا يتفق ومكانتهم في الغناء، وقد ساقه المقام الى:

«ذكر السبب الذي من أجله قيل الشعر او صنع اللحن من خبره يستفاد ويحسن بذكره ذكر الصوت معه على أقصر ما أمكنه وأبعده من الحشو والتكثير بما تقل الفائدة فيه، وأتى في كل فصل من ذلك بنتف تشاكله، ولمع تليق به، وفقر إذا تأملها قارئها لم يزل متنقلا بها من فائدة إلى مثلها، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير أشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية، والخلفاء في الاسلام. تجمل بالمتأدبين معرفتها، وتحتاج الأحداث إلى دراستها، ولا يرتفع من فوقهم من الكهول عن الاقتباس منها».

هكذا يشرح أبو الفرج منهجه في التأليف ويبسط طريقته في الكتابة ونحن نريد أن نتناول الكلام على أبي الفرج في هذا الفصل من ناحية التاريخ لنرى مبلغ شأوه في هذه الغاية، ونقف على عظم أمره.

وليس من همنا أن نتثبت من الوقائع التاريخية أو الأدبية التي اشتمل عليها كتاب الأغاني فان الخطب في ذلك أعظم من أن تسعه طاقة عجالة كهذه. وإنما نريد أن نمتحن أبا الفرج ونخبر مذهبه في تسجيل الوقائع وطريقته في أداء الرواية. على أنا نكاد لا نقدم على ذلك حتى يلوح لنا أبو الفرج صيرفياً ناقداً وعلامة متشككاً يتناول الوقائع على حذر ويستعرض الروايات وفي نفسه من بعضها ما فيها.

على أن أبا الفرج مع هذا كله لم يكن في كتابه مؤرخاً على النحو المتعارف بل كان أديباً يخدم التاريخ الأدب ويسخره له فما جاء من التاريخ على هذه الشريطة رحب به وما بعد عنه أغفله والأمر في الكتاب كله قائم على هذا الوضع. وقد التزم أبو الفرج ذلك إذ كان قد أقام الكتاب على الموسيقى والغناء وجعلهما قبلته الأولى وغايته العظمى، ثم استطرد إلى الأدب اذ كانت الأصوات الغنائية لا تقوم إلا بالشعر واضطرته الضرورة إلى ذكر الشعراء الذين قالوا الشعر الغنائي، وإلى ذكر الوقائع التي قيل الشعر بسببها، ثم إلى ذكر بعض الملوك الذين وصلتهم بالوقائع صلة أو ربطتهم بها رابطة.

وقد وضح من هذا أن الأدب نفسه جاء في الكتاب محمولا على غيره وليس أصلا مقصوداً بالذات، واذ كان الأمر كذلك فان التاريخ يعد من باب أولى عالة على الكتاب.

كان أبو الفرج في كتابه أديباً ولم يكن مؤرخاً، وان شئت فقل إنه كان مؤرخاً خاصاً عمد إلى بعض النواحي فسجلها في كتابه وخلدها على الدهر في ديوانه. ومن الفروق الواضحة بين المؤرخ والأديب أن المؤرخ إذا التزم ناحية من التاريخ وجب عليه ذكر كل ما اتصل بهذه الناحية واضطر إلى الاحاطة والاستيعاب؛ وإن عمم القصد

وأراد التاريخ لعصر بأجمعه أو لعصور مختلفة على نحو ما كان يفعله المؤرخون الأقدمون كان عليه أن يسجل جميع ما حدث فى ذلك العصر أو تلك العصور المعنية بالأمر - وليس ما نهجه أبو الفرج فى كتابه مستوياً مع واحدة من هاتين الطريقتين وقد نبه فى مقدمة كتابه إلى أنه لم يصنف كتابه ، أبواباً على طرائق الغناء أو على طبقات المغنين فى أزمانهم ومراتبهم أو على ما غنى به من شعر شاعر ، ثم علل ذلك بعلل ذكرها .

وقد رأيت أن أبا الفرج لم يأخذ نفسه بطريقة المؤرخين حتى فى الشىء الذى ألف الكتاب لأجله وهو الغناء .

على أن أبا الفرج أخذ نفسه فى الوقائع التى دعت إليها مناسبة كتابه مأخذاً عسيراً فقد جهد نفسه فى تحرى الحقيقة وأكد ذهنه فى تعرف الصدق فيما روى له أو نقل إليه . وتراه حين يستريب رواية ينبه إليها ويلفت النظر إلى وجه العيب فيها ثم يعمد إلى التقصى فيروى الحادثة من طريق آخر إن تيسر له ويقارن فى بعض الأحيان بين الروايات وينبه الى الخلاف بينها ويرجح بعضها الى بعض لأسباب تقتضى ذلك وتبرره .

ومن العيوب الظاهرة فى كتاب الأغانى عند بعض النقاد تكرار الوقائع وتعدد الروايات للحادثة الواحدة مما يثقل على القارىء ويدفعه إلى الملل والسأم ، ونحن نلتمس لأبى الفرج عذراً فى ذلك من رغبته الشديده فى تحرى الحقيقة فهو يكرر الواقعة لاختلاف الرواة فيها ولعدم اقتناعه بما يرجح واحدة على الأخرى . وفى حسبانه أنه بذلك قد وفى الموضوع حقه ووضع الأمر فى نصابه وأكمل للقارىء آلة البحث والاستقراء .

وشبيه بهذا ما يلغط به بعض المتأدبين اليوم من استكراه العنعنة التى صدر بها أبو الفرج الأخبار . حيث يقول : حدثنى فلان عن فلان الخ . فهم يرون هذه العنعنة حشوا لا طائل وراءه . ولغواً ينبغى التنزه عنه . وفاتهم أن هذه العنعنة كانت فيما مضى أداة الروايه ومظهر الثقة بالأخبار وأنه ما كان يقبل من أحد فى العصور السالفة أن يروى خبراً أو يذكر واقعة إلا إذا أسندها إلى رواة ثقاة وعزاها إلى شهود عدول . فهذا هو روح العصر وما كان لأبى الفرج أن يشذ عنه أو يتعدى حدوده وتقاليده ، ومن الانصاف أن يلحظ النقاد عذر أبى الفرج فيما ذهب إليه فى هذا الصدد .

والناظر فى كتاب الأغانى يجد فى كل صفحة من صفحاته آية الرغبة فى استخلاص الحقائق وتمحيص الوقائع ويجد أبا الفرج قد وقف طويلا عند بعض الحوادث شاكاً مستريباً فاذا غلبته نزعة الأدب على أمره وسجل فى كتابه بعض ما يريبه مهد له أو عقب عليه بذكر ما يفيد اختلاق الواقعة أو إخراجها عن حقيقتها بالمبالغة والاسراف . وقد اشتمل الكتاب على وقائع كثيرة بيّنٌ فيها الاختراع واعتذر أبو الفرج عن نشرها بشهرتها وتعالمها بحيث ينبغى أن لا منها الكتاب .

ومن أخلاق أبى الفرج الواضحة فى كتابه حبه الشديد للانصاف وسعة صدره ورحابة خلقه وترفعه فى التأليف عن مظنة الشبه والأهواء وتجافيه عن التأثر بالنزعات الشخصية . وآية ذلك أنه كان أموياً ولكنه ترجم للخلفاء العباسيين ترجمة واسعة مستفيضة وأطنب فى التغنى بأثارهم والاشادة بمحامدهم وصور عصورهم تصويراً يفتن النفوس ويخلب الألباب . وآية أخرى أنه كان شيعياً ولكنه لم يتحامل على السنيين ولا أثر عنه فى كتابه نقد لهم أو تعريض بهم .

ويظهر من مبلغ ما كان عليه مؤلف الأغانى من النضوج العلمى وكيف أنه ارتفع فى كتابه عن التأثر بنزعاته الخاصة أو التحيز لهواه إلى حد يؤثره على الحقيقة ويخرجه عن الحدود التى التزمها وشرطها على نفسه عند ما هم باخراج كتابه .

ويحضرنى فى هذا المقام رأى أحسب فيه الكفاية من الدفاع عن أبى الفرج عند من يتهمونه بأنه أغفل تاريخ ابن الرومى لكراهيته له وتعصبه عليه . وعندى أن هذه

التهمة غير قائمة وليست مما يليق توجيهه إلى أبي الفرج ولا مما يرتفع إلى المساس بمكانته الأدبية .

أما هذا الرأى فهو أن أبا الفرج قد التزم أن لا يترجم لأحد من الشعراء إلا إذا كان قد غنى فى شيء من شعره ، وليس من المستبعد أن لا يكون قد غنى فى شعر ابن الرومى فى حياة أبى الفرج . ذلك أن ابن الرومى وأبا الفرج كانا متعاصرين . وفى يقينى أن هذا الاحتمال الذى سقته أقرب إلى الواقع وألصق بأخلاق أبى الفرج من الريبة الباطلة والظنة التى لا تقوم على حجة أو إقناع ويعزز ما ذكرناه أن ابن الرومى كان شيعياً فلو أن هناك مجالا للعصبية لآثره أبو الفرج بهواه .

ولسنا حين نصف أبا الفرج بحب الانصاف والترفع عن الانسياق مع النزعات الشخصية نتكلف له الحجج أو نتلمس له الآيات فهذا كتابه ينهض له بالحجة ويقوم له من ذلك بالآيات البينات

فمن آيات الانصاف غير ما أسلفناه من التجرد عن التأثر بأمويته عند الكلام عن العباسيين - منهجه فى ترجمة الشعراء الذين ناقض بعضهم البعض وأفرط كل منهم فى هجاء زميله فانك ترى أبا الفرج يضع التعصب دبر أذنه ولا يأبه إلا للوقائع فى ذاتها مسجلا لكل شاعر ما روى عنه ، راوياً آراء نقدة الشعر فى الحكم بين الشعراء غير متأثر بعصبية أو هوى ذاتى فان عنّ له أن يدخل فى الموضوع كان الحكم العدل والقاضى المنصف . وليس هناك أدل على تجلى هذا الروح فى أبى الفرج مما صدر به الكلام على أبى تمام حيث يقول :

« وفى عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضله على كل سالف وخالف وأقوام يتعمدون الردىء من شعره فينشرونه ويطوون محاسنه ويستعملون القحة والمكابرة فى ذلك ليقول الجاهل بهم إنهم لم يبلغوا علم هذا وتمييزه إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا الدهر ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس وطلب معايبهم سبباً للترفع وطلباً للرياسة . وليست اساءة من أساء فى القليل وأحسن فى الكثير مسقطة إحسانه ، ولو كثرت اساءته أيضاً ثم أحسن لم يقل له عند الاحسان أسأت ولا عند الصواب أخطأت والتوسط فى كل شيء أجمل والحق أحق أن يتبع . »

فهذا هو طابع الانصاف وآية التحرر عند الحكم والنقد . ولو أنك جئت بأعظم النقاد مكانة فى العصر الحاضر ممن درسوا فى أرقى الجامعات وأخذتهم بوضع منهج محكم للنقد الأدبى لما عدّوا ما شرعه أبو الفرج منذ أكثر من الف عام .

وشأن أبى الفرج مع المغنين من حب النصفة وروح العدل المتمكن شأنه مع الشعراء فأنت تراه صور اسحاق ابن ابراهيم الموصلى تصويراً يكاد يخرج به عن عداد الناس فيسبق إلى ذهنك أن المؤلف سيخونه البراعة عند الكلام على قريع اسحاق وهو ابراهيم ابن المهدى ولكنك تكاد تنسى اسحاق إذا ما أوغلت فى ترجمة ابراهيم ونثر عليك أبو الفرج درره وأحاطك بجوه وذهب يعرض عليك صوراً مختلفة تقر العين وتبهج النفس وتستولى على الفؤاد .

هذا قل من كثر ، وقطرة من بحر . والمامة سريعة ببعض مذاهب أبى الفرج الاصفهانى فى التأليف وطرقه فى التصنيف ، أكتبها ونشوة الطرب تستخفنى . ونفحة السرور تهز عواطفى أن وفيت بما كتبت هذا الأديب الأكبر بعض حقه على الخاصة وقمت بحظ يسير من الشكر له على ما طوق به رقاب الأدباء وأعجزهم به عن الوفاء بما هو أهله من الشكر والثناء .

حماران !

روى عن أسلم (١) قال: مرّ بي عمر رضي الله عنه وأنا وعاصم نغني موقف وقال: أعيدا عليّ فأعدنا عليه وقلنا أينا أحسن صنعة يا أمير المؤمنين؟ فقال، مثلكما كحماري العبّادي. قيل له أيّ حماريك شر؟ قال هذا ثم هذا، فقلت له يا أمير المؤمنين أنا الأول من الحمارين. قال أنت الثاني منهما.

قاض مغن

وَلِيَ قضاء مكة الأوقص المخزومي فما رأى الناس مثله في عفافه ونبله، فإنه لنائم ليلة في جناح له إذ مرّ به سكران يغني بصوت للغريض. فأشرف عليه فقال: يا هذا شربت حراماً، وأيقظت نياماً، وغنيت خطأ. خذه عني. فأصلحه له وانصرف.

كل كريم طروب

قال معاوية لعمرو بن العاص إمش بنا إلى هذا الذي قد تشاغل باللهو وسعى في هدم مروءته حتى نعيب عليه فعله – يريد عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، فدخلا عليه وعنده من المغنين سائب خاثر وهو يلقي الغناء على جواري لعبد الله، فأمر عبد الله بتنحية الجواري لدخول معاوية، وثبت سائب مكانه. ونحى عبد الله عن سريره لمعاوية، فرفع معاوية عمرا فأجلسه إلى جانبه ثم قال لعبد الله أعد ما كنت فيه. فأمر بالكراسيّ فألقيت. وأخرج الجواري فغنى سائب بقول قيس بن الخطيم:

(١) مولى سيدنا عمر رضي الله عنه



ديار التي كانت ونحن على منًى
تحُلّ بنا لولا نجاء الركائب

ورددنه الجواري عليه. فحرك معاوية يديه وتحرك في مجلسه، ثم مدّ رجليه فجعل يضرب بهما السرير.

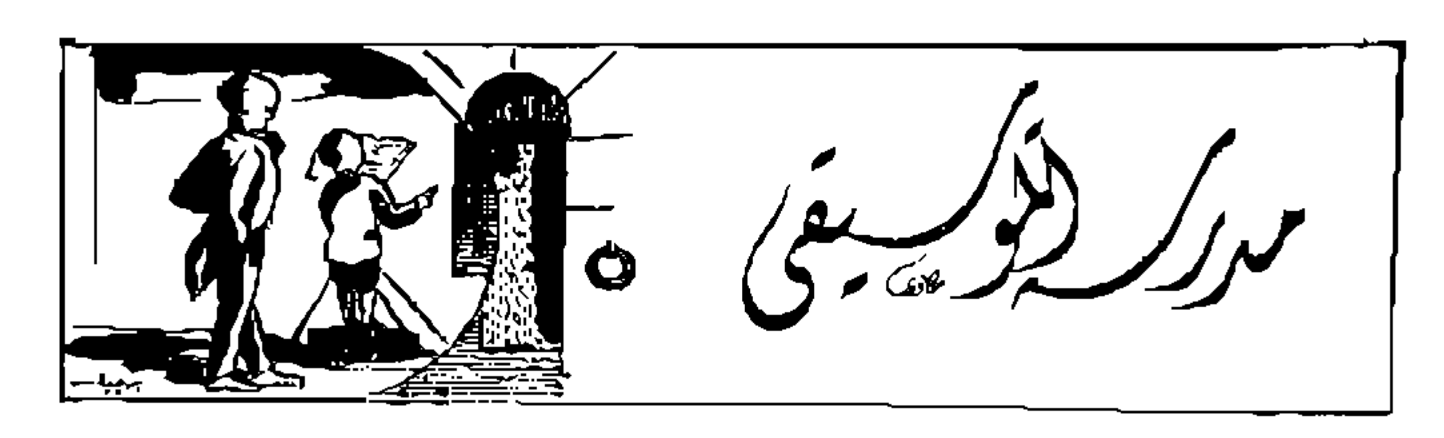
فقال له عمرو: اتئد يا أمير المؤمنين فإن الذي جئت لتلحاه أحسن منك حالا، وأقل حركة، فقال معاوية: اسكت لا أبالك فإن كل كريم طروب.

كاروزو في المطبخ

كان كاروزو المغني الايطالي المشهور كلفاً بالمكرونة مشغوفاً بها. فدخل مرة أحد المطاعم في لندن. فقدم إليه مكرونة لذيذة الطعم، متقنة الطهي، جيدة الصنع. بلغ من إعجابه بها أن توجه بنفسه إلى المطبخ ليشكر إلى الطاهية مهارتها ونبوغها في فنها ثم نفحها نقوداً جزاء لها وزودها بتذكرة في الأوبرا لتسمع غناءه.

غير أنها تقبلت منه التذكرة في جمود وتردد وقالت له: يا سيدي ليس لديّ من الوقت ما يسمح لي بالتوجه إلى الأوبرا لسماعك. فإن أردت إكرامي فغنني الآن صوتاً هنا. وفي المطبخ.

فخلع كاروزو ياقة قميصه واستند إلى منضدة المطبخ وأخذ يغني غناء حلواً، قل أن غناه في الأوبرا. حتى كاد يذهل عقول سامعيه.

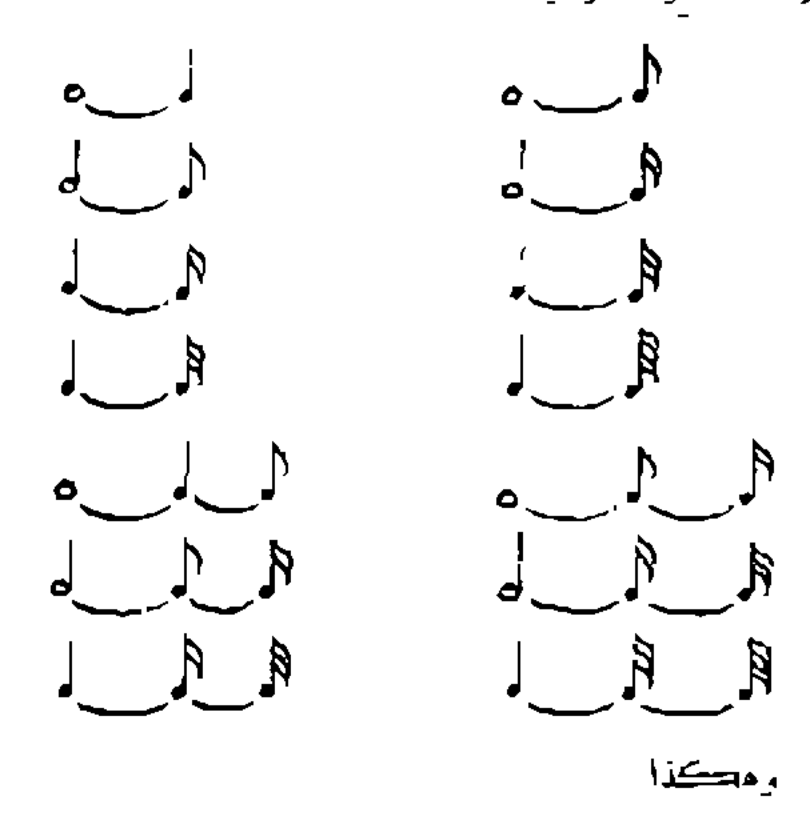


مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الخامس

الرباط

كثيراً ما توضع بين علامتين ، أو أكثر ، من العلامات الموسيقية ، المتحدة في الدرجة الصوتية ، إشارة تسمى « الرباط » وترسم هكذا ‿ ومعناها وصل أصوات هذه العلامات وربط مقاديرها الزمنية . مثال ذلك .



وهكذا

وباستعمال هذا الرباط يمكن التعبير عن أزمنة يتعذر التعبير عنها بأحد الأشكال المعروفة للعلامات الموسيقية السابق شرحها . وفي الجمل الموسيقية قد نجد « الرباط » بين علامات موسيقية دون أخرى ، ويكون معنى هذا اتصال العلامتين ، أو العلامات التي يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة. هكذا : —

أو

العلامات المنقوطة

توضع نقطة إلى يمين رأس العلامة الموسيقية يكون الغرض منها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوي نصف مقدار زمنها الأصلي ، وبمعنى آخر . تصبح قيمة هذه العلامة ، وتسمى العلامة المنقوطة ، مساوية لثلاث علامات من التي تليها في صغر الزمن ، بدلا من اثنتين .

وتوضيحاً لذلك نضرب الأمثلة الآتية :-

، تقرأ من اليسار لليمين ،

وهكذا

وقد توضع إلى يمين رأس العلامة الموسيقية نقط تزيد على الواحدة ، قد تكون اثنتين أو ثلاثا . فيكون مدلول النقطة الثانية إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوي نصف مقدار إطالة النقطة الأولى لمقدار الزمن الأصلي . وبمعنى آخر : النقطة الثانية تطيل الزمن بما يساوي ¼ مقدار الزمن الأصلي للعلامة. فإذا وضعت إلى يمين رأس العلامة نقطة ثالثة كان مدلولها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوي نصف مقدار إطالة

النقطة الثانية للزمن وبمعنى آخر : النقطة الثالثة تطيل الزمن بما يساوى ١/٨ مقدار الزمن الأصلى للعلامة

وتوضيحاً لذلك نضرب الأمثلة الآتية :ـ

• تقرأ من اليسار لليمين •

وهكذا

الثلثيات والنصفيات والربعيات والخمسيات والسدسيات الخ

وكثيراً مايوضع تحت عدد من العلامات الموسيقية إشارة على شكل قوس ترسم هكذا ــــ أو ‿ وفى وسطها رقم حسابى 3 أو 2 أو 4 الخ ، وهكذا رسمها

3 أو 3 ؟

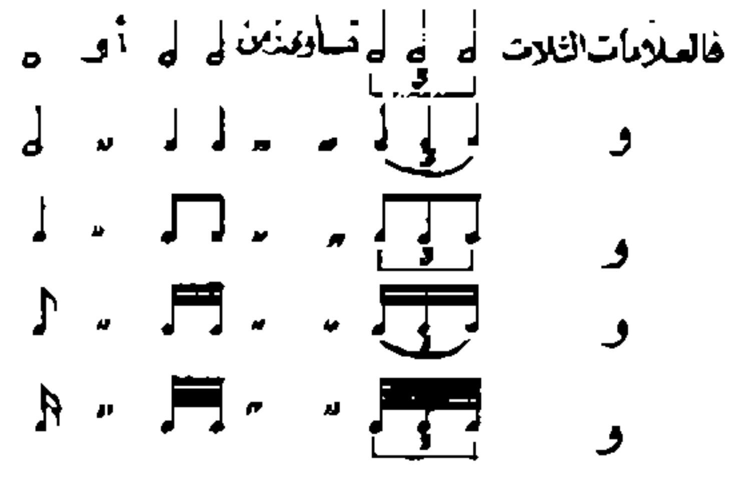
2 أو 2 ؟ 4 أو 4 الخ

ويدل الرقم المرموز به فى الأشارة على عدد العلامات الموسيقية التى يسرى عليها مفعول هذه الأشارة .

الثلثيات

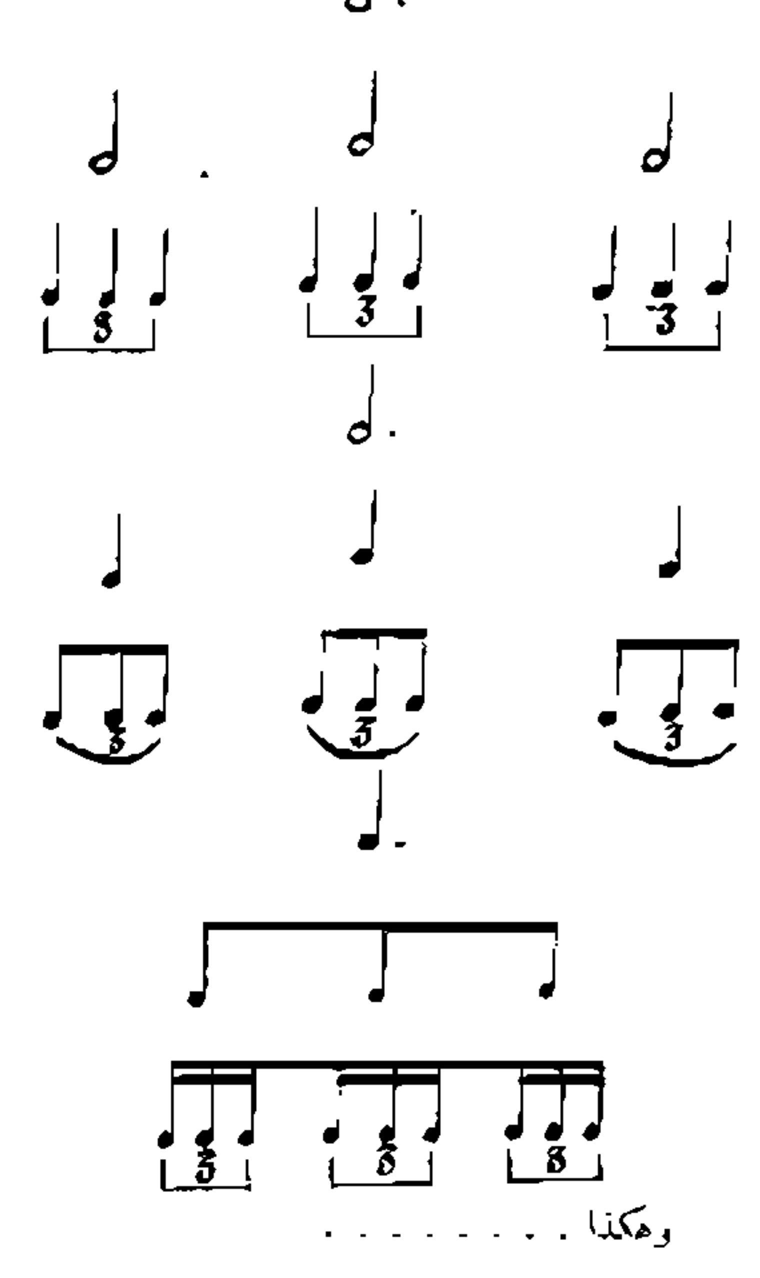
فإن احتوت الأشارة على الرقم 3 مثلا (هكذا 3) كان مدلول ذلك سريانها على ثلاث علامات موسيقية ، هى الموضوعة تحتها الأشارة ، وتؤدى هذه العلامات الثلاث فى الزمن الطبيعى المخصص لعلامتين فقط من نفس هذه العلامات الخالية من تلك الأشارة ، وبمعنى آخر ، تدل هذه الأشارة على توزيع الزمن الطبيعى لعلامتين على ثلاثة أزمنة متساوية تؤدى فى كل زمن علامة من العلامات الثلاث المرقوم تحتها بالأشارة 3 وتسمى هذه بالثلثيات

فالعلامات الثلاث تساوى زمن أو



وهكذا ....

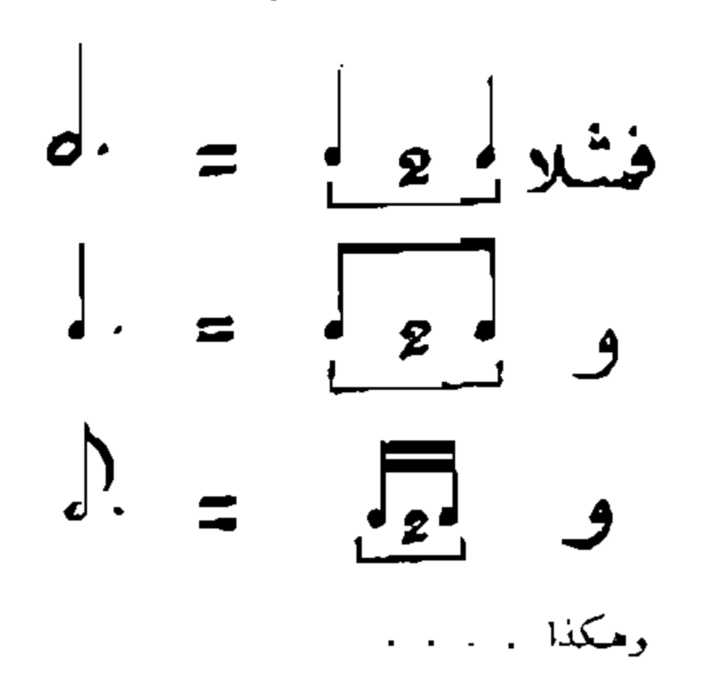
ولزيادة الأيضاح نورد الأمثلة التالية مع استخدام العلامات المنقوطة وإشارة الثلثيات :ـ



وهكذا ....

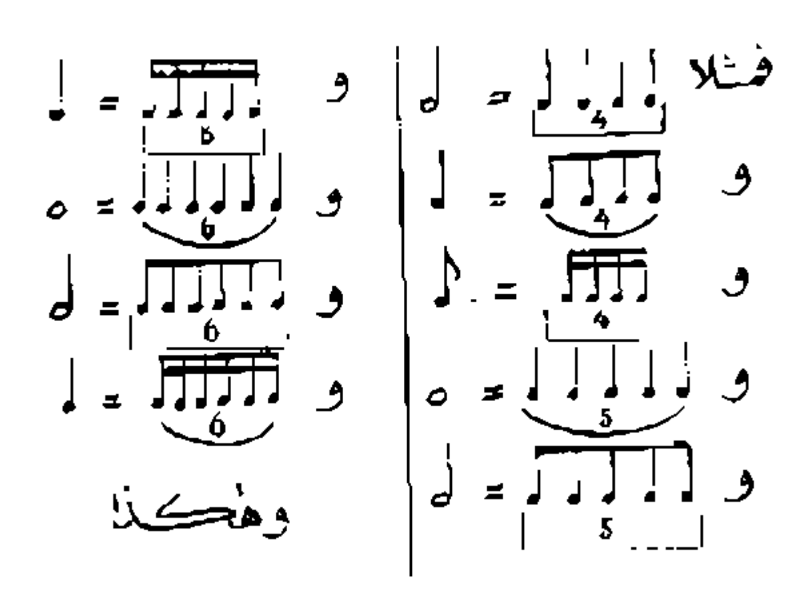
النصفيات

فاذا احتوت الأشارة على الرقم 2 (هكذا 2) كان مدلول ذلك سريانها على علامتين موسيقيتين ، هما الموضوعة تحتها الاشارة ، وتؤدى هاتان العلامتان فى الزمن المخصص عادة لثلاث علامات . وتسمى هذه بالنصفيات .
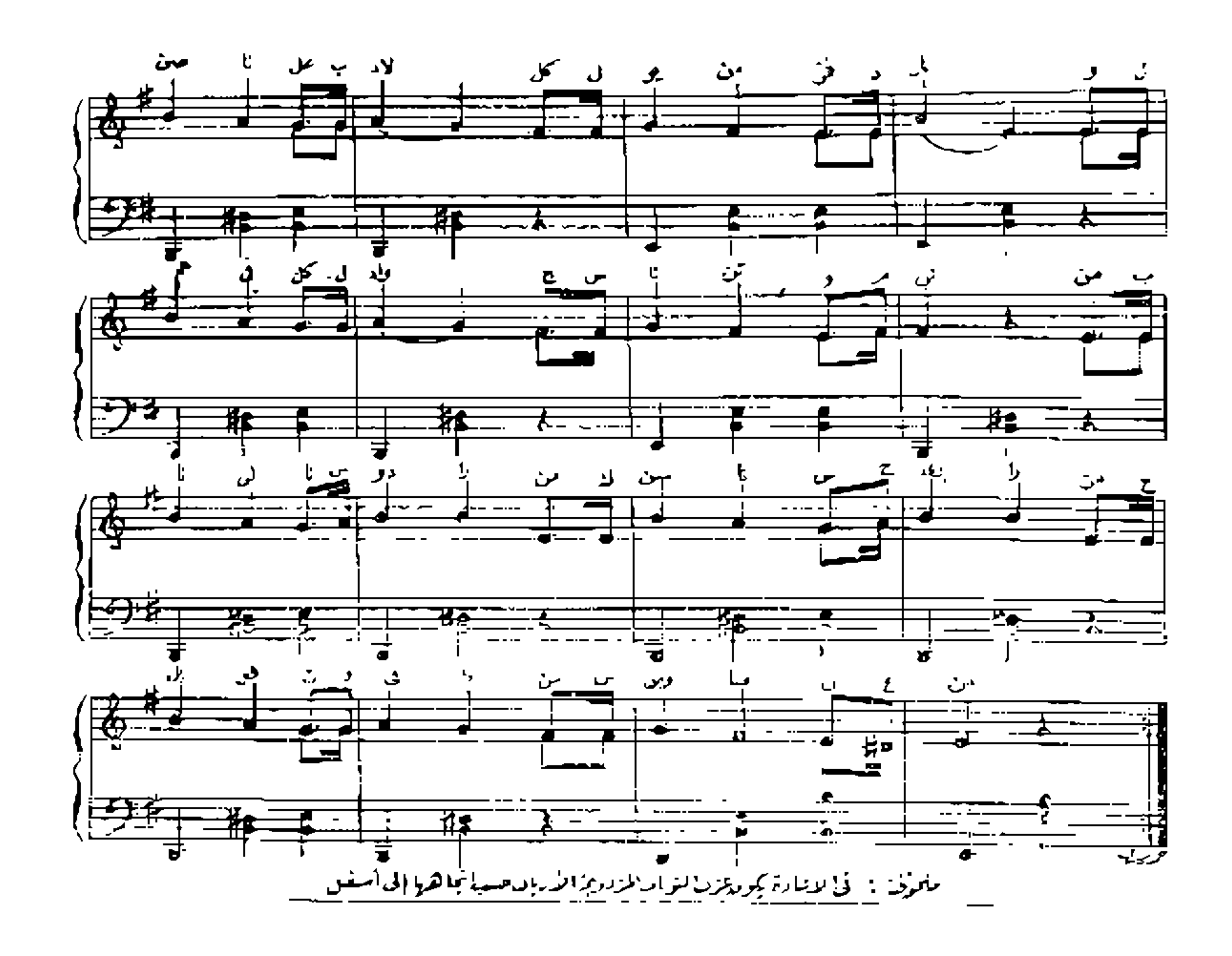


وهكذا ....

وواضح مما تقدم أن زمن العلامة الواحدة فى النصفات يزيد على الزمن الطبيعى لمثل هذه العلامة ، فى حين أن زمن العلامة الواحدة فى الثلاثيات يقل عن زمن نفس العلامة فى حالتها الاعتيادية .



الربعيات والخمسيات والسدسيات الخ

وعلى نحو ما سبق من البيان يمكن أن يرمز بالرقم ٤ أو ٥ أو ٦ الخ ، للدلالة على تقسيم الزمن إلى أربعة أجزاء أو خمسة أجزاء متساوية ، أو أكثر . وتسمى هذه بالربعيات أو الخمسيات أو السدسيات الخ



ملحوظة : في الإشارة يكون عزف النوار المزدوجة الأرباع حسبما اتجاهها إلى أسفل

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

(١)

نحن أرباب الحرف ... ليس يعيينا الترف
ولنا كل الشرف ... أننا نغني المهن
نحن أهل للبراعة ... في أساليب الصناعة
ولنا في كل ساعة ... نهضة في كل فن
نحن قوم نستفيد ... كلما جد جديد
عزمنا عزم الحديد ... ليس يثنيه الزمن

(٢)

نحن أرباب الحرف ... ليس يعيينا الترف
ولنا كل الشرف ... أننا نغني المهن
فضل صناع البلاد ... كل يوم في ازدياد
ولهم في كل واد ... حسنات ومنن
من بنى للناس دورا ... من كسا الناس حريرا
من جنى القوت وفيرا ... من سوى الصانع من

(٣)

نحن أرباب الحرف ... ليس يعيينا الترف
ولنا كل الشرف ... أننا نغني المهن
نحن والعهد ذمام ... نحن والدين إمام
ليس يرضينا الحرام ... في أجور أو ثمن
إن للأوطان دينا ... قد كتبناه علينا
كل شيء في يدينا ... هو حق للوطن

مقطوعات للتعليم الموسيقى
وزارة المعارف العمومية

نشيد الصنّاع

ألف اللحن الأستاذ احمد خيرت
وضع الهارموني الأستاذ محمد حبيب

وزارة المعـارف العمومية

قسم التخصص فى تدريس الموسيقى للبنات

ستنشىء الوزارة ابتداء من العام الدراسى ١٩٣٥ — ١٩٣٦ ، قسما للتخصص فى تدريس الموسيقى يلحق فى الوقت الحاضر بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتى يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات .

ويشترط فى القبول فى هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ، أدبى أو علمى ، أو ما يعادلها والنجاح فى امتحان مسابقة فى الموسيقى (العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائى) وفى الكشف الطبى والاختبار الشخصى للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فاذا لم يتوفر العدد الكافى من اللاتى الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر فى قبول اللاتى من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة فى هذا القسم سنتان

وتقبل الطالبات فى هذا القسم بالمجان ويصرف لهن الغذاء ظهراً

على من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا الكائنة بسراى الحبانى بشارع فؤاد بشبرا الأوراق الآتية :—

١ — طلباً على الاستمارة رقم ٣٤ د . هـ « التمغة » ويمكن الحصول عليها نظير دفع ثلاثين مليما

٢ — الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تعهداً بتقديمها عند تسلمها .

٣ — شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .

٤ — شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .

٥ — تعهداً كتابياً « بالاشتراك مع والدها أو ولى أمرها » بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعهد من المدرسة .

وعلى راغبات اللحاق الحضور بالمدرسة المذكورة فى الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥ لاجراء الكشف الطبى .

وسيبدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة فى الساعة الثامنة من صبيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة فى يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥



مدرسة المعهد

نتيجة الامتحانات

تنشر فيما يلى أسماء طلبة المعهد الناجحين فى امتحانات آخر هذا العام الدراسى مرتبة حسب الحروف الهجائية .

قسم التخصص

نقل إلى السنة الثامنة (السنة الثالثة من قسم التخصص)

اسماعيل العقاد . عبد المنعم عرفه .

ونقل إلى السنة السابعة (السنة الثانية من قسم التخصص)

محمد عماد الدين صبيح .

القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة اتمام دراسته (ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص)

أحمد يومى . محمد شرف الدين .

ونقل إلى السنة الخامسة .

اسماعيل محمود سالم . محمد أحمد أحمد . محمد عبد الوهاب . محمود عيسى غنيم .

ونقل إلى السنة الرابعة .

أمين فهمى . حسنى ابراهيم . عبد الحليم نويره . عطيه محمود . محمود طه . محمود نور الدين .

ونقل إلى السنة الثالثة .

أحمد رمزى . أحمد محمد صدقى . محمود احمد . محمد جمال الدين أبو على .

ونقل إلى السنة الثانية .

توفيق على زيدان . محمد توفيق العفيفى . محمد شفيق محمد عبد المنعم . محمد صادق .

ونقل إلى السنة الأولى .

إسماعيل محمود حسن . الفونس أمين . حامد أحمد عبد الهادى . حامد مصطفى . سعيد عبد العزيز . فؤاد محمد يومى . محفوظ احمد الشريف . محمد حسن فرغل . محمد سعد الدين محمد مأمون . محمد عوض . محمد فرج عيد . محمود عبد الحميد عشرى . محمود شوقى . يوسف عبد القادر

ونقل إلى السنة الأولى من طلبة المصروفات .

أحمد السيد عفيفى . عبد العظيم حمزة . عبد الفتاح عبد العظيم . محمد السيد على . محمود شكيب

ونقل إلى السنة السادسة من طلبة آلة الكمان فقط .

صالح صقر . عبده صقر . على على سالم .

وإلى السنة الثانية .

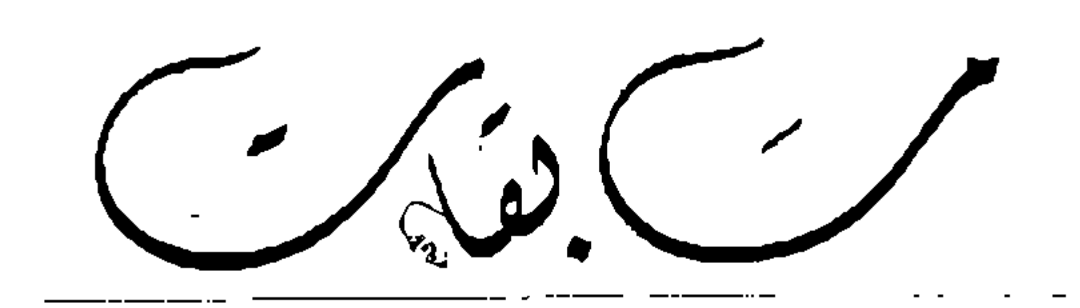
صالح سرى .

أما الطلبة الذين لهم الحق فى امتحان الدور الثانى فسيؤدونه فى منتصف شهر سبتمبر القادم قبل ابتداء العام الدراسى الجديد

بعثات موسيقية

قررت وزارة المعارف العمومية إيفاد اثنين للتخصص فى التربية الموسيقية ومايتعلق بها فى انجلترا وألمانيا لمدة أربع سنوات من الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان أو دبلوم المدرسة السنية أو مايعادلها من الشهادات الدراسية الأجنبية بحيث تكون درجة إجادة صاحبتها للغة العربية قراءة وكتابة عند مستوى حملة شهادة الدراسة الثانوية قسم أول على الأقل .

ويشترط فمن تتقدم لهذه البعثة أن تكون حاصلة على الشهادات الدراسية المشار إليها ومؤهلات فى الموسيقى تثبت أنها قطعت فى دراسة هذا الفن مرحلة كافية لمتابعة الدراسة فى الخارج .



نتيجة مسابقة العدد الماضى

المســـــابقة

نشرنا بالعدد السابق ثلاث جمل موسيقية مقتطعة من مقطوعات موسيقية وطلبنا ذكر اسم القطعة الموسيقية التى اقتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث .

الاجابة

الجملة الموسيقية الاولى :

مقتطفة من الموشحـــه — منام راست — « العيون السـكواسر .
« وهى مطلع الموشحة .»

الجملة الموسيقية الثانية :

مقتطفة من الخانة الثانية من بشرف حجاز همايون ولى دده .
« وقد نشر بالعدد الثانى من المجلة »

الجملة الموسيقية الثالثة :

مقتطفة من الخانة الثالثة من سماعى حجاز يوسف باشا .
« وقد نشر بالعدد الثالث من المجلة »

وقد فاز بالاجابة الصحيحة فى هذه المسابقة

كل من

حضرة محمد على سليمان أفندى — حضرة حامد طه العبد أفندى

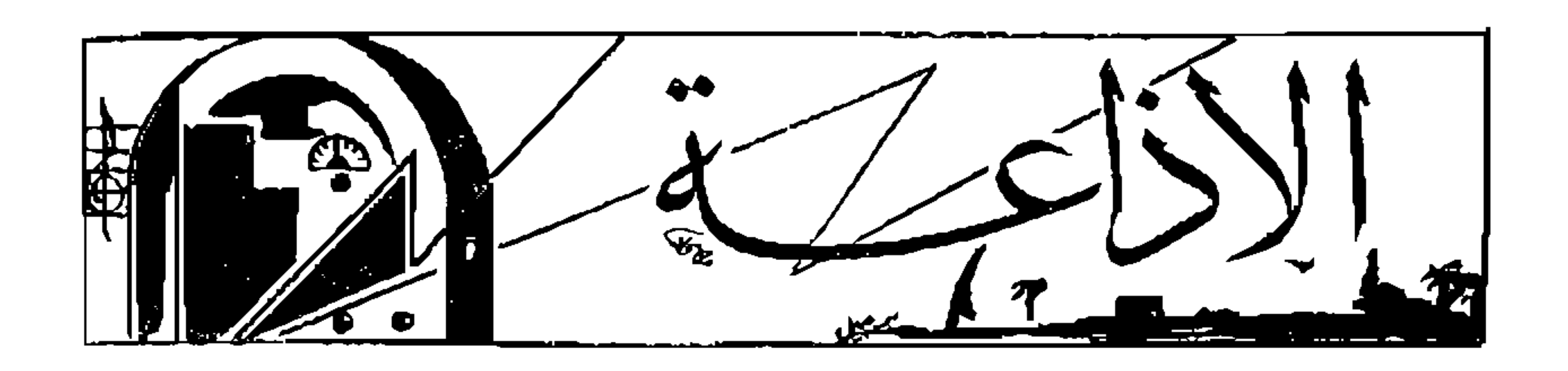
كاتب معلم التعليم بمجلس مديرية بنى سويف — ٢٢ شارع محرم بك بالاسكندرية

ولكى تصل « الموسيقى » إلى وجه الحق فى تعيين الأول والثانى اقترعت بين حضرتيهما ففاز بالأولوية حضرة محمد على سليمان أفندى فهنئه

أما الجائزة الأولى فهى : آلة عود (١)

والجائزة الثانية هى : نسخة من كتاب دراسة القانون واشتراك نصف سنة فى المجلة

(١) مهداة من محلات بوزناخ



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى النقد ، فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المسيء أن يتصلح .

وسبيل «الموسيقى» فى ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوماً ، ولا تخشى تثريبا

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوأ من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين . ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .

« إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت وما توفيقى إلا بالله »

المحرر

أغانى الشيخ سيد درويش

أشرنا فى العدد الماضى ، بناء على ما اتصل بنا ممن نثق فيهم من أهل الفن ، أن محمد افندى البحر نجل فقيد الموسيقى المرحوم الشيخ سيد درويش اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على الجمهور شيئا من أغانى أبيه ورجعنا عليه باللوم فى ذلك . تقـــديرا لفن المرحوم وتخليداً لذكراه .

فتلقينا من حضرته رسالة فى هذا الموضوع ننشرها له منـــا . شاكرين له غيرته على الفن ومحافظته على تراث أبيه فانه بذلك دل على وفاء وبر لايستبعدان من مثـــله .

هذا وسنعالج ما يكفل إذاعة ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش ويصون كرامته الفنية فى تلك الاذاعة . ونهيب بأماثل الموسيقيين أن يلبوا نداء البحر افندى حتى تقوم الحجة ويتضح السبيل .

سيدى الأستاذ المحترم ....

تحت هذا العنوان قرأت مقالا بالعدد الأخير من مجلة الموسيقى الغراء وفيه تعجبون من عدم إذاعة أغانى المرحوم والدى وتنسبون لى بأنى اتفقت مع محطة الاذاعة على عدم إذاعتها ، مع إجادة الكثيرين من المطربين لها . والخبر على هذه الصورة لا يتفق والحقيقة إذ أنى سمعت غير مرة ، وأعتقد أنكم سمعتم مثلى أن الكثيرين ممن يؤدون هذه الاغانى لا يتفق أداؤهم مع الأصل . وياليتهم يتصرفون فيها تصرفاً معقولا يقبله الذوق الموسيقى ويرتاح إليه كل من سمع ألحان الفقيد على حقيقتها بل بالعكس كنت أسمع اللحن فأذوب حسرة على المسخ والتشويه اللذين كان يشعر بهما العامى فى هذا الفن قبل غيره من المتعلمين لذلك اضطررت أن أشعر المحطة رسميا بعدم إذاعة أغانى المرحوم والدى على هذه الصورة .

ولما سمحت مثل ما بلغك مما جعلك تنحى فيه باللائمة على طلب إلى الأستاذ مدحت عاصم أن أصرح لفرقة الأستاذ عبد العزيز خليل باذاعة ألحان رواية « عبد الرحمن الناصر »

وكان ذلك بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٣٥ . وهنا أقف برهة لأجعلك حكما على ما سمعت .

هل إذا كان الأستاذ محمد عبد الوهاب لامنى على تصريحى هذا فهل يكون محقاً ...؟

وهل إذا كان الأستاذ عبد الوهاب مخطئاً فى انتقادى هذا فهل سكوته عن انتقادى فى تصريحى للأستاذ سيد مصطفى بأداء ألحان المرحوم والذى فيه محاباة ، مع ملاحظة أن التصريح المذكور أعطيته بصفة دائمة ومن زمن بعيد ، ولم ينتقدنى أحد على ذلك .

وأخيراً أعلن على صفحات هذه المجلة المحبوبة بأنى مستعد لاعطاء مثل هذا التصريح لكل من تتوسمون فيه حسن الأداء ، حتى لا يقال عنى بأنى أعمل على عدم نشر أغانى المرحوم والدى الذى أعتقد أنه ليس لى غاية فى هذه الحياة سوى العمل على إحياء ذكراه .

وتقبلوا تحياتى واحترامى ؟

محمد البحر
نجل المرحوم الشيخ سيد درويش

* * *

نشاط

نشكر لبعض المذيعين تقديرهم للنقد النزيه للاذاعة فى مجلة « الموسيقى » . فانهم بذلك قد تحققوا أن « الموسيقى » تؤدى رسالتها مخلصة إلى الفن والجمهور . ولقد بدأ بين صفوفهم نشاط ظاهر يتجلى الآن فيما يذيعون من أغان وألحان وأصبحوا يراعون عدم تكرار الموشحات والبشارف وطفقوا يتذكرون منها عدداً كبيراً ويختارون من بينها ما تحلو إذاعته وتستسيغه الآذان . ونحن نغتبط بذلك كل الاغتباط ونحمد لهم جهدهم وندعوهم إلى المثابرة على الاحسان والاجادة .

همسة

تعرض إلينا بالاساءة كاتب ، ما كنا لنفكر فيه ، أو نشير إليه ، لولا احترامنا للمجلة التى نشرت له .

وليعلم هو وأمثاله أن « الموسيقى » لا تنقد إلا عن حق ، وليس من مبدئها أن تمارى فيما تعلم ، ولا أن تناقش فى الجهر بالحق .

وخير له ولأمثاله أن يشغل نفسه بما يصلحه ويفيد منه أدباً وتثقيفاً .

الوقت والاذاعة

لنا أن نذكر بمزيد الاعجاب أن من الفضائل التى تغبط المحطة عليها وتوليها الاعتبار الأول مسألة ضبط الأذاعة سواء أكان فى بدئها أم فى منتهاها الأمر الذى كثيراً ما يضير المذيعين المطربين . فقد لاحظنا أن بعضهم يختلط عليه الوقت فى الأذاعة فيبدأ متباطئا يردد الحركات مثنى وثلاث . حتى إذا ضيق عليه الوقت « كلفت » باقى اللحن دفعة واحدة وبسرعة وانتهى بنا إلى « القفلة » فاذا بها سقيمة عليلة . كان ذلك فى إذاعتين من السيدة سكينه حسن فى مساء ٢٦ يونيه سنة ١٩٣٥ ومن عبد الغنى السيد فى مساء ٢٧ يونيه سنة ١٩٣٥

كيف تسمى القطع الموسيقية

تذاع علينا من وقت لآخر ، قطع موسيقية صامتة يرتجل لها مؤلفوها أسماء يتخيرونها لكل قطعة . ويظهر أنهم تباروا فى ذلك وذهبوا ينعتون القطع بما شاء لهم من أسماء وأوصاف . وكثيراً ما رأينا اسم القطعة يبعد عن معنى موسيقاها وسنتولى إن شاء الله مناقشة كل منها فى الأعداد التالية .

لم يحن بعد الوقت لموسيقينا أن يبالغوا فى التسمية بهذا الشكل وعندى أنه يجدر بهم أن يسموها بأسماء أعلام خير لهم من أن يتورطوا فى معان عويصه ويضطروا إلى تصويرها بالموسيقى : من منهم يتمكن من أن يصف بالموسيقى الصبر أو الفزع ، أو الأمل أو الألم إلى غير ذلك مما يطلقونه على مقطوعاتهم . وهم لما ينضجوا ويستكملوا ثقافتهم الفنية ؟

احمد عبد القادر

مغن ناشىء تلقى الموسيقى : إلى حين ، بمدرسة المعهد صوته جميل سليم ، ولكن الفن الذى فيه على وتيرة واحدة يغنى فى طبقة مخصوصة لايميل إلى الصعود بحنجرته هنا وهناك . وأنت أيها القارىء إذا سمعته تكاد لا تفرق بين « أنا أحبك وانت تحبينى » وبين « عودة الحجاج » وبين « ياللى منامك سهاد » .

سمعناه فى مساء ٩ يولية حيث غنى لنا ثلاث وصلات الأولى من مقام الراست ، والثانية من العراق ، والثالثة من النهاوند كان من الممكن أن تنال شيئاً من الاستحسان لولا النشاز الذى تبيناه فى الآلات عند التنقل بين اللزمات

اذاعة الموشحات

جرت التقاليد بين المطربين والمطربات بأن يغنوا الوصلة الغنائية بالترتيب المعروف : التقاسيم والبشرف والموشحة والدور ، وكانوا ولا يزالون يزعمون أن الموشحة هى الطريق الموصل إلى الدور المراد غناؤه . لذا وجدناهم يؤدونه تأدية فرعية لا أصلية ، فالأصوات كلها تشد فيه بعضها بعضاً ، وجلبة الموشحة ، والضرب بالرق ، كل ذلك يدعو إلى خلط ألفاظ الموشحة خلطا تكاد لاتتبين منه أى معنى يلذ السامع

لذا نرجو ألا تعتبر الموشحة كذلك بل تغنى كأنها قطعة قائمة بذاتها لها شجوها الخاص ولا بد أن تؤدى بعناية ودقة كما يلزم أن تغنى الموشحة كلها لاجزء منها ، وياحبذا لو تغنى « الخانة » أيضاً مع موشحتها وتضبط الأصوات وترتبط بها الضروب والأوزان ، وإذ ذاك لايدعو سماعها إلى السأم والملل ويقبل الناس على استيعابها لفظا ومعنى خصوصاً إذا علمنا أنها من الأدب العالى ومن النظم الجزل .

المطربون واللغة العربية

يلاحظ أن بعض مطربينا ومطرباتنا فى حاجة إلى ثقافة عربية خاصة تجعلهم فى مأمن من الخطل فى إذاعتهم أغانيهم على العموم . وإنى أرجو أن يشمر حضراتهم عن ساعد الجد ويقبلوا على اللغة العربية يدرسونها ويتلقون أصولها مدعمين ذلك بكثرة الاطلاع فيها فأنهم من غير شك يشعرون بتقدم فى الأداء الصحيح والنطق الواضح ويزدادون ثقة بأنفسهم فيدرءون عن سمعتهم سهام النقد فلا يقال إنهم يغنون ما لا يفهمون .

كنت قد أحصيت لبعضهم عدة غلطات فى إذاعتهم رأيت أن أحتفظ بها هذه المرة حتى تصل همستى هذه إلى آذانهم .

وإليك رأيى فيهم من هذه الناحية :

١ ـ أم كلثوم :

تنطق القصائد والمونولوجات وجميع الألحان باللغة العربية الفصحى وتكاد تكون الوحيدة التى تتغلغل فى

معانيها وتفهم أسرارها ولها آراء خاصة يعتد بها فيما يعرض عليها للغناء.

٢ ـ نجاة :

تحافظ على اللغة وأشك كثيراً فى أنها تفهم معنى غنائها.

٣ ـ نادرة :

تستغيث اللغة العربية من إذاعتها وكثيراً ما هرب منها اللفظ الصحيح.

٤ ـ محمد عبد الوهاب :

ينطق صحيحاً ويغنى بوضوح ويخرج الألفاظ بنجاح أما المعنى فحسبه فيه أنه كان من تلاميذ «شوقى» تلقى الثقافة على يديه وفى مجلسه.

٥ ـ صالح عبد الحى :

يغنى الأدوار والقصائد والموشحات كما تعلمها سواء أكانت صحيحة أم غلطاً، ولا يعنى بضبطها من ناحية اللغة.

٦ ـ محمود صبح :

من المتمكنين فى اللغة لفظاً ومعنى ويغنى بوضوح وجلاء وثقافته مكتسبة من القرآن الكريم الذى يحفظه ويجيد ترتيله

٧ ـ محمد صادق :

يحسن انتقاء القصائد والمونولوجات التى يلحنها ويلقيها صحيحة. ثقافته العربية متوسطة، يهتم باللحن أكثر من اهتمامه باللغة.

٨ ـ ابراهيم عثمان:

ترديده عدداً مخصوصاً من الأدوار وتخصصه فيها جعله يلم بمعناها بمضى المدة. ولسنا نعلم مدى استيعابه لمعانى الأغانى الجديدة التى يكرهها هو كرها شديداً وربما كره من غناها.

٩ ـ عزيز عثمان:

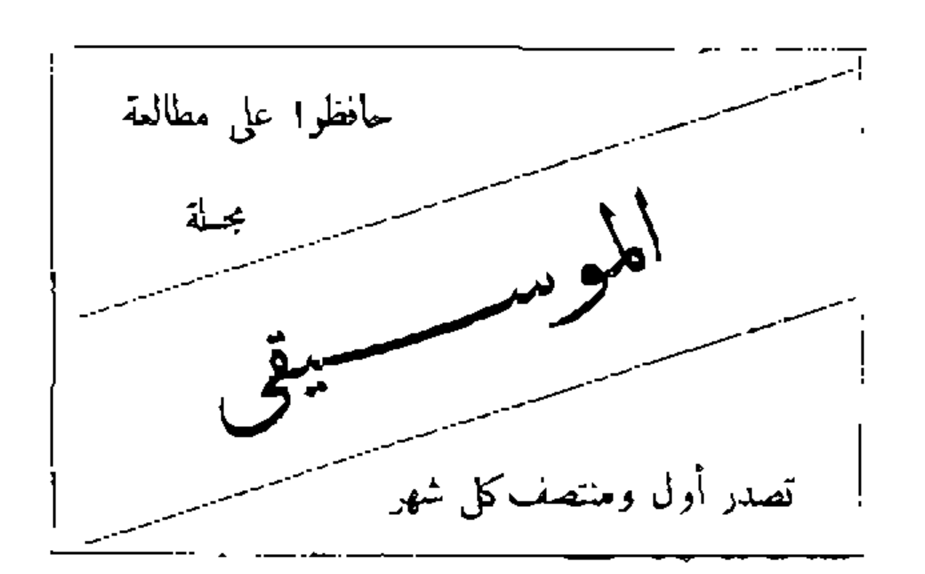
يبدو أنه يفهم ما يغنيه وربما كان ذلك لا لقوته فى اللغة ولكن لميله الشديد إلى مافى التغنى بها من أساليب تصادف هوى فى نفسه ويرتاح لها أكثر من غيره

١٠ ـ عبد الغنى السيد :

أشد المغنين حاجة إلى تصحيح لغته وإتقان شكلها فليجتهد.

١١ ـ احمد عبد القادر :

لايمتاز عن سابقه وله أن يبذل جهده فيتقى اللوم.



برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٤ يوليو سنة ١٩٣٥ إلى ٣١ منه

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك خفر بوليس مصر

مساء عبده السروجي

الاثنين ١٥ يوليو

الآنسة أم كلثوم

حفلة بيانو منفرد

الثلاثاء ١٦ يوليو

صباحاً كمان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ١٧ يوليو

مساء صالح عبد الحي

الخميس ١٨ يوليو

صباحاً كمان منفرد - فاضل شوا

مساء أوركستر مدرسة فؤاد الأول

الثانوية بقيادة عبد الحميد توفيق

حفلة فلوت منفرد بمصاحبة

بيانو « اتاسا »

مغنى وآلات . السيدة نادره

الجمعة ١٩ يوليو

ظهراً موسيقى مدرسة البوليس

مساء الشيخة سكينه حسن

السبت ٢٠ يوليو

مساء مغنى وآلات . محمد صادق

حفلة عود منفرد - رياض السنباطي

الأحد ٢١ يوليو

صباحاً كورس سيد مصطفى

مساء الشيخ محمود صبح

الاثنين ٢٢ يوليو

مساء عبد الغني السيد

أغاني شعبية تلقيها سيده حسن

الثلاثاء ٢٣ يوليو

صباحاً حفلة كمان منفرد - فاضل شوا

الاربعاء ٢٤ يوليو

مساء صالح عبد الحي

الخميس ٢٥ يوليو

فرقة موسيقى اليد المصرية بقيادة

محمد بيومي ومحمد الصبان

الشيخ علي محمود ومذهبجيه

الجمعة ٢٦ يوليو

ظهراً أوركستر محمد حسن الشجاعي

مساء ابراهيم عثمان

السبت ٢٧ يوليو

مساء حياة محمد وتختها

حفلة عود منفرد - رياض السنباطي

الأحد ٢٨ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الخفر

مساء الشيخ علي الحارث

الاثنين ٢٩ يوليو

صباحاً حفلة بيانو منفرد - فؤاد حلمي

مساء الآنسة ليلى مراد

بيانو منفرد

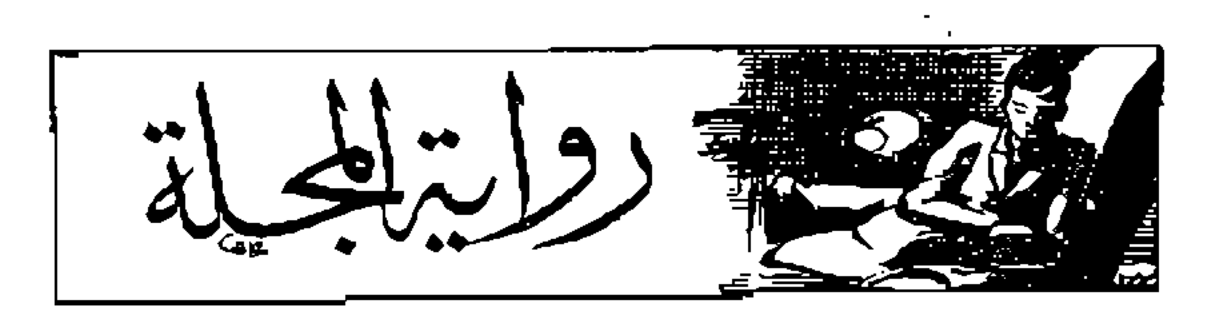
الثلاثاء ٣٠ يوليو

صباحاً كمان منفرد - فاضل شوا

الاربعاء ٣١ يوليو

مساء صالح عبد الحي

قانون منفرد - كامل ابراهيم



موزار

MOZART

٥

ـ أين ؟

ـ حفلة فى جمعية فينا للفن الموسيقى ، يخصص دخلها للأرامل ويتألف الأوركستر فيها من ١٨٠ عازفاً ، ولا أعتقد أن أحداً من نوابغ العازفين ومشهوريهم يمتنع عن الاشتراك معك خدمة للخير وبراً بالمحتاجين والفقراء . وفى هذه الحفلة تكسب ، ولا ريب ، رضاء الجمهور عامة . ورضاء القيصر خاصة . وهو ما نسعى إليه .

ـ مستعد ، يا مولاى ، لاقامة هذه الحفلة ، بل أصمم على إقامتها وبذل الجهد فيها ، إذا وافق المطران عليها .. !

ـ برافو .. أما موافقة ذلك السيد العظيم فستحصل عليها قطعاً ، ولكن قل لى : أى شىء تنوى عزفه فى ذلك الحفل ؟ وهل أعددت لذلك عدتك ، وأخذت أهبتك ؟

ـ مولاتى صاحبة العصمة ، سأعزف فى تلك الحفلة شيئاً صنعته من قلوب الناس ، فلا يعزف حتى تهتف قلوبهم وتتصايح جوانحهم .

ـ ذلك مبتغاى ومنيتى . وإليك البيانو الخاص بى أضعه بين يديك وتحت تصرفك . إنه من أجود الأصناف وأحسنها صوتاً . هل تريد أن تجربه ؟

ـ يسرنى ذلك ويشرح صدرى ، بارك الله عليك .

جلس موزار إلى البيانو واندفع يشجى القوم بنغمات تفيض رقة وحناناً ، أخذت بلب الأستاذ جلوك العجوز ، فانحدر بمقعده إلى جانب موزار ، يكاد يطير به الفرح والسرور .

وأفاض موزار ، فكأنما ينبوع من الالهام قد تفجر ، فأروى بسحره السماوى تلك النفوس الظامئة المتعطشة إلى السمو الفنى وإلى الكمال . وأخذ موزار بحلاوة فنه فظل يتنقل من سحر إلى سحر ، ومن بهر إلى بهر ، ونفوس مستمعيه تتنقل معه بين السحر والبهر هائمة حيرى كأنما ترف فى الملأ الأعلى ، حتى إذا عاودت الذكرى موزار ، اندفع يعزف الأسى رنيناً . ويوقعه على النغمات أنيناً ، هنالك فاضت العيون وسحت الآماق ، وخر موزار من هول الأسى صعقاً .

يا للهول ! سقط الفنان . وبهت سامعوه فانعقدت

ألسنتهم، وساد الحجرة سكون رهيب، فكأنها انقلبت ضريحاً ... يالشفقة والحنان !! هذا الأستاذ جلوك تكاد تغرقه عبراته، وتحرقه زفراته، يجهش بالبكاء، بكاء الفرح الذى أحيي فيه ميت الامال، وبعث الرجاء المقطوع.

وغالب جلوك ثوران نفسه وانحدر إلى موزار يحتضنه بين ذراعيه، يقطع وجنيه تقبيلا. ويقول فى صوت تخنقه العبرة.

- أى ولدى وأستاذى موزار ! أعدت إلىّ سعادتى. بل وجددت شبابى فاسمح لى أن أشكرك. وأن أمجد عظمة الله فيك.

فنهض موزار وعانق الأستاذ الأكبر، وأطال عناقه فقال جلوك:

- هذه اللحظة يابنى، أجمل أيام حياتى. الآن فليطير الايطاليون. وليتبجحوا بفنهم، موزار ! أنت خلد ألمانيا فى موسيقاها، أنت رافع ذكرها ... أيتها الموسيقى الايطالية ! ! عليك رحمة الله.

خرج موزار من بيت النبيلة تون مشيعاً بالاجلال والاحترام. مرموقا بالرعاية والعناية، يكاد كل قلب من قلوب مودعيه يقفز وراءه. أما النبيلة وزوجها الكريم فقد شيعاه إلى الباب وهما يرجوانه ألا يقطعهما. وأن يديم مودتهما ويزورها بغير سابق إخطار. فشكر لها عطفهما واندفع يسير مشرد الفكر. هائم الخيال.

كان ذلك يوم أحد من أيام الربيع الجميلة التى تستحب فيها النزهة والرياضة، فاختار موزار أن يقطع المسافة فى أوبته سيراً على الأقدام تمشى. وبينما هو يقطع الخطى مشغول الخاطر، مزدحم الأفكار. إذ بفتاة فى بزة حسنة ووجه جميل. تعترضه فى طريقه وتقف أمامه قائلة:

- إن لم يخطئنى الحدس فانت السيد موزار، أأنت هو ؟

تراجع الفنان مذعوراً، ولم يعرف أن يرد جواباً فقال:

- لا أدرى إن كنت.

- أؤكد أنك موزار ! ألم تعد تعرفنى ؟ أنا جوزيفين

- باسم القديس بيا ستوس ! ! .. الآنسة ويبر ! ماذا ؟ نعم ؟ من ؟ ولكن .. لماذا ؟ من أين ؟ وإلى اين ؟ عجباً ! كيف ذلك ؟

ثم تصالحا. وبعد أن سكن اضطراب موزار تشجع وقال لها.

- أتسمحين ....؟ ويلى لا أكاد أملك نفسى .. ولكن أيتها العذراء لابد لى أن أقبلك.

- كلا. كلا ياسيد موزار. يجب أن تفكر. أن الناس حولنا كثير.

- ناس ؟ أى ناس ؟ وما يضيرنى وجود الناس هنا وهناك ؟ يجب أن أحتفل بهذا اللقاء على أية حال.

وعجب المارة وأخذهم الدهش أن يروا شابا يقبل فتاة على قارعة الطريق عنوة وهى تمانعه، حتى قال أحدهم معرضا بهما:

- أهذا شيء فى الأمكان الحصول عليه فى مكان آخر أين الخجل والحياء ؟ لقد غاضا من وجوه شباب اليوم.!! ياللمعرة وسوء الاحدوثة !!

لم تبلغ هذه الكلمات مسامع موزار. لانه كان مشغولا بحواسه كلها نحو تلك الفتاة أخت التى أحبها فهجرته. ولذلك واصل حديثه يقول لها.

- كيف حالكم جميعا ؟ الوالدة ؟ وشقيقتك كونسانسه ؟ وصوفيا الصغيرة وكيف حال القاسية لويزا ؟

ـ حالنا إلى الشدة أقرب منها إلى الرخاء، نمشى قليلا ثم نتعثر ، وإنك لتعلم ياموزار أنه منذ قبض والدنا إلى رحمة الله ونحن نسافر من بلد إلى بلد وراء لويزا حتى استقر بنا المقام وراءها هنا فوفينا فتركتنا وشردت منا .

ـ تركتكم ؟ يالها من قاسية متحجرة القلب ! عزاء وصبراً ، فلقد تركتنى أنا أيضاً ، لعلها تكون موفقة سعيدة الحال مع ذلك الولد المغرور لانج . لقد رجعت بالذكرى إلى الماضى ، وتصورت ما كنت أحيط به تلك المرأة من الحب والاحترام . وراجعت مابذلته لها وماتحملته فى سبيل إرضائها ورغدها ... ولكن حتى الآن هذا ... ذلك زمن مات وانقضى ... يالها من ذكرى مؤلمة موجعة !! خبريني ، كيف تعيشون ؟ ومن أى مورد تكسبون نفقات معيشتكم ولوازم حياتكم ؟

لنا الله ياموزار ، إن الوالدة تجاهد دائماً ، وتستنفد قوتها فى تأجير الغرف ، فآنا تربح ، وآونة تخسر ، ونحن نساير الأمور فنعيش من رذاذ الحياة أملا فى أن ينهمر الغيث .

ـ وأنتن ؟ ثلاث فتيات ، شابات ، قويات ، ألا تصنعن شيئاً ؟

ـ علينا أشغال المنزل وهى كثيرة ، وليست الوالدة فى غنى عنا ، فأقوم أنا وكونستانسة بالعمل الشاق طوال اليوم ، أما صوفيا فلا تزال ضعيفة لاتقوى على العمل

* * *

جلس كلاهما يتعاطيان الحديث ويسترجعان الذكريات .

بدأت معرفة موزار بأسرة ويبر فى مدينة مانهيم بألمانيا ، يوم كان فى حاجة إلى كاتب يدون له أعماله الموسيقية « النوتة » فجىء له بالسيد ويبر العجوز ، وكان رجلا عمدة فى هذا العمل ، حجة فى الدقة فيه ، مؤتمن الجانب فى أدائه . كان طبيعياً أن يتردد موزار على بيت ويبر ويداوم الزيارات لينجز عمله . فنشأ من تردداه وزياراته للبيت أن علق الآنسة لويزا كبرى بنات صاحب البيت وكان إعجابه بها يزداد يوماً بعد يوم . نظراً لرخامة صوتها وحلاوة نبراته وجمال نغماته ، فقرر أن يعلمها الموسيقى ويهيئها للأوبرا . أخلص موزار فى تعليم الفتاة وبرّ فى تخريجها . وأوقد حبه لها شعلة فى فؤاده لفحت قلب الفتاة وحلقت منها مغنية بارعة دوّى فى الأوساط ذكرها ، ووثقت رابطة الحب بين قلبيهما فأصبحا عشيقين

غير أن الحياة المسرحية مُخطرة ، وأساليبها فتانة جارفة وطالما فتن بهرجها ألباب الشباب وخلب عقولهم فانحرف بهم إلى الغيّ وعدم السداد ، وجرّهم إلى طول التحسر والأنين .

ولقد بهرت تلك الحياة لويزا وتملكت مشاعرها ، فملقت ممثلا اسمه لانج (*Lange*) كان موزار يمقته ويكره النظر إليه . وقد أعماها الحب وغشّى على بصيرتها فنسيت جميل موزار وما أسداه إليها من معروف . وتزوجت من لانج وطافت معه أنحاء الدنيا .

كان طبيعياً أن يغضب موزار ، بادى الرأى ، من عقوق هذه الفتاة ونكرانها جميله الذى أدعم به أساس سعادتها ، ومكّن لها من نعيم الحياة . غير أن كبرياءه الفنى تغلب على عاطفته ، وبره بأبيه وشدة حبه له جعله يصغى إلى نصيحته ويخضع له فنسى نسياناً لا عودة للذكرى فيه .

* * *

ـ أين تسكنين ؟ سأوصلك قليلا .

ـ فى ميدان بيتر *Peter* فى البيت الذى ترعاه عين الله .

ـ حسن ـ أتسمحين لى أن أزورك غداً أنت وبقية أفراد الأسرة ؟

ـ سيدى ذلك شرف كبير تطوق أعناقنا به .

* * *

تعيش العجوز ويبر مع بناتها الثلاث فى منزل متعدد الطبقات كما جرت العادة أن تكون عليه بيوت العائلات الموسيقية القديمة، حيث يبدو فى الغرف كل ما يدل على الاشتغال بالموسيقى، والعناية بالفن. فالحجرات بديعة التنسيق، جميلة الترتيب، أرضها وحوائطها مزدانة بالآلات الموسيقية المختلفة، وعلى الجملة فكل شيء فيها رائع نظيف يدخل على النفس البهجة والسرور. ولئن كان ريش البيت وأثاثه قديماً، لقد كنت تراه مغطى بستائر ومفارش قيمة صنعتها أيدى الأوانس من آنات ويبر.

كانت هذه الاسرة تسكن فى حجرتين خاصتين من طبقا. هذا البيت، وكان بهذا الطابق حجرة ثالثة تشرف على سطح كنيسة بيتر معدة للايجار، مدخلها من دهليز السلم مباشرة. فلا يتحتم أن يتصل ساكنها بأفراد الأسرة ولا يجوس مسكنهم، ولا يختلط بهم. وتلك كانت رغبتهم قطعاً لألسنة السوء، ومنعاً للأقاويل، وإبقاء على أنفة أهل الفضيلة وكرامتهم.

كانت الأم ويبر ربعة القوام بادنة، لها عينان سوداوان وأنف أحمر ناصع، ليس فى مظهرها ما يغرى. جلبابها منقوش يستره فوطة من فوط المطبخ مليئة ببقع الدسم. وفى قدميها حذاء من الصوف مرقع كثير الترقيع حتى لتحسب الرقع أصل الحذاء، وهى كثيرة الحركة، دائبة التنقل بين طوال اليوم.

أما جوزفين، هذه التى تسامر موزار، فكانت فتاة خلابة لعوبا، لاتقع عليها العين إلا تراها باسمة الثغر مشرقة الجبين، طلقة المحيّا، فاتنة الحديث، ساحرة العيون، تعنى جهدها بزينتها وهندامها، جل أمانيها أن توفق إلى زواج سعيد تتذوق فيه سعادة الزيجة وبر الأمومة. وكانت لذلك تبذل الوسع فى تجميل كل ما يبدو من أعضائها، ولا تعالج من أعمال البيت إلا الهين المريح.

وكانت أمها لا ترى فى ذلك بأساً لانها تعتقد أنها جميلة ويجب أن يصيب جمالها زوجاً سعيداً. وإذن فقد سلمت اليها قيادة البيت وتدبير شئونه، وفات العجوز أنها لابد واقعة تحت سيطرة الفتاة، إن عاجلا وإن آجلا.

وكانت صوفيا — أصغر الفتيات — لا تزال تتلقى العلم فى مدارس الراهبات، وتدرس التدبير المنزلى، ونظراً لما كانت عليه من ضعف الصحة ورقة التركيب لم يرهقها أحد بمزاولة شيء من الأعمال المجهدة التى يتطلبها تدبير البيت وحاج ساكنيه.

وإذن فالآنسة كونستانس — وسطى البنات — كانت المحور الذى تدور عليه حركة البيت، فكانت تتولى أداء الأعمال جميعاً، وتقضى حوائج السكان كافة، وتحافظ على نظام الغرف، وتلاحظ الطبخ والغسيل والكنس ومسح الأبواب والنوافذ، وعلى الجملة كانت تباشر الحركة العامة فى البيت فلا تكل ولا تمل، وكانت أول من يستيقظ صباحاً، وآخر من يرقد مساء.

وكلما أضناها التعب، لذعت جوزفين بالكلم القوارس فتدفع عنها أمها وتهاجم كونستانس، فى عنف وشدة فتمتثل طاعة لأمها وتسكينا لخاطرها وحبا فى السلام

كانت الساعة السادسة مساء عندما قصد موزار إلى ميدان استيفان، مارا بشارع جرابن، ثم عرج على ميدان بيتر حيث اهتدى فى سهولة إلى البيت الذى ترعاه عين الله، وإذا على مدخله ورقة معلقة مكتوب فيها بخط جميل: فى الطابق الثانى من هذا المنزل توجد غرفة نظيفة معدة للايجار إلى سيد محترم، المخابرة مع البواب.

ما كاد موزار يفرغ من قراءة تلك الورقة حتى اقترب منه رجل فى رداء أزرق وقلنسية مطرزة يقول له

— نعم مساء ياسيدى الشاب ! هل تبحث عن سكن لحضرتك ؟ هذه حجرة حسنة نظيفة ، إيجارها زهيد ، وأهلها طيبون . ربة هذا السكن ياسيدى الشاب أرملة اسمها ويبر ، بناتها الثلاث من أظرف الفتيات ، والأرملة أيضاً لايستهان بها . وليس ثمة مايضايقك فللحجرة مدخل خاص منعزل يحجب زائريك وضيوفك ، وما أكثر زوار الشباب وضيوفهم ! أرجو أن تكون فهمتنى ! على أن العاقل من يستطيع أن يحصر تسليته فى منزله ؛ وماقيمة أربع ريالات فى سبيل هذه الحرية فى السكنى . . . هلم ياسيدى وتفرج .

وسكت موزار حتى إذا انتهى البواب من وصفه قال

— سأرى تلك الغرفة . أليست فى الطابق الثانى ؟

— بلى ، ولكن ليس من السهل أن تصل إليها وحدك ، فان السلم مظلم ، اسمح لى أن أرشدك إليها .

— لابأس . تفضل

صعد كلاهما السلاليم الضيقة ، وجذب البواب حبلا فدق جرس باب السكن . وفتح الباب فتحة ظهر منها رأس بجعد الشعر فقال البواب .

- ياآنسة كونستانس ، لقد احضرت لكم سيدا جميل الطلعة يرغب فى تأجير الغرفة .

- اذهب به الى المدخل الخاص ، ثم أقفل البـاب فى سرعة سمع بعدها موزار همسا وغمغمة لم يفهم منها شيئا

أسرع كلاهما الخطى حتى وقفـا أمام باب الحجرة ، ومالبثا أن فتح الباب ورأيا إلى جانبه الآنسة كونـستانس فى ثياب العمل ، وكانت الحجرة مضـاءة بشمعة فقالت بلهجة رقيقة .

- أرجو أن تتفضل وتجلس قليلا ، فان الوالدة لاتلبث أن تجىء .

استطاع موزار أن يدارى وجهه ، وأن يخفى على الآنسة بأن أولاها ظهره وظل يتنقل من مكان إلى مكان كأنما ينظر إلى الصور المعلقة على الحوائط ، غير أنه على حين غرة ، التفت إلى الآنسة كونستانس قائلا :

- اى عزيزتى كونستانس ! متى يتم الاتفاق على الحجرة ؟

- وى ! وى ! موزار هنا ؟ ماذا . أى سماء هبطت بك إلينا من نعيمها ؟ ياالهى ؛ أهذا موزار حقاً ؟

ثم اندفعت ، يكاد يطير بها السرور ، إلى الداخل أما البواب فقد اذهلته دهشة كونستانس فوقف يصوب النظر إلى موزار يقيسه من رأسه إلى قدمه ثم قال :

ماهذا ؛ ماذا أرى ؟ فقال موزار :

- ياعزيزى البواب ؛ لاتغضب ولا تندهش . إنى لا أرغب فى تأجير هذه الغرفة ، ولكن أردت أن أداعبك مداعبة بسيطة ، وأمزح معك قليلا . إنى أعرف أسرة ويبر معرفة وثيقة من زمن طويل .
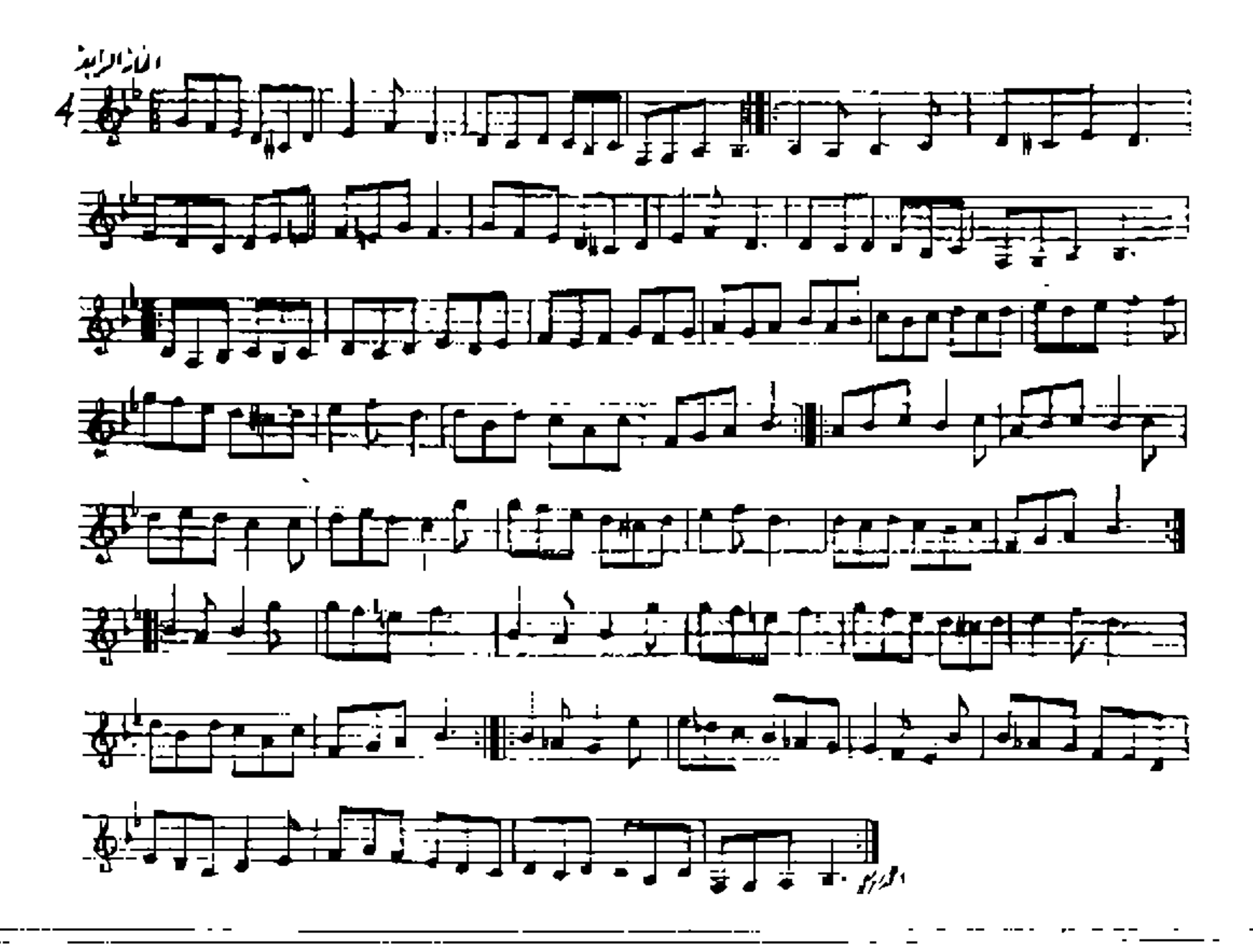
- ولكن ياسيدى المحترم ، كان يجب أن تبحث لمداعباتك عن شخص غيرى . . . ما شاء الله . . أيليق بك أن تهزأ بشيخ ضعيف مثلى ؟

- هون عليك ، يابوابنا العزيز . فسأعوض عليك تعبك خذ هذا الريال أجراً لذلك المزاح
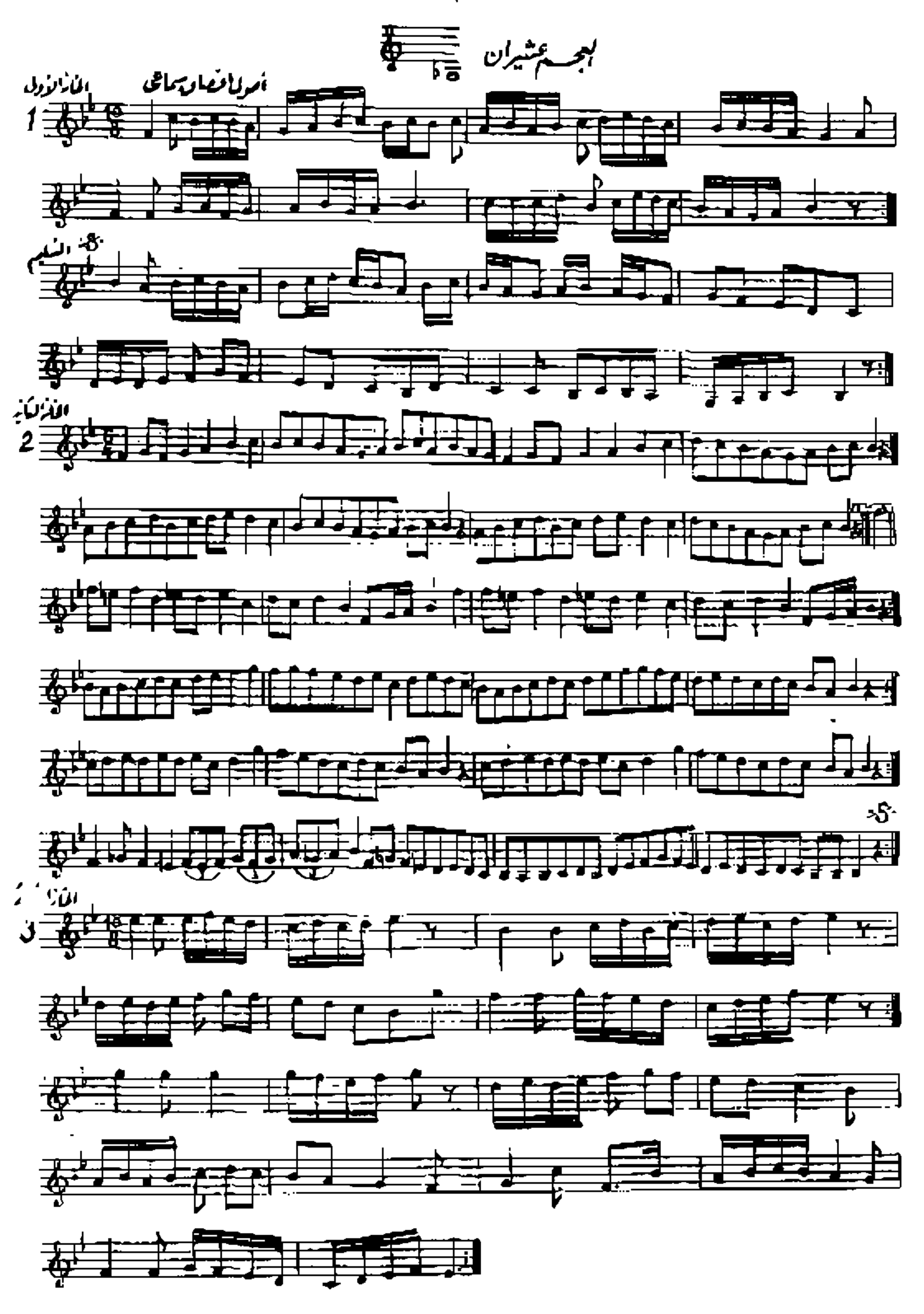
تناول البواب الريال وهو لايكاد يصدق بصره ثم اضطرب وكاد يرتمى على قدمى موزار وهو يقول

- اسمح لى أن أقبل يديك ، ياسيدى ، فقد أحسنت الىّ احسانا ندر أن أراه وإنى على استعداد دائم لخدمة السيد المحترم شكراً لك . شكراً لك

يتبع



سماعي عجم عشيران أمين أغا



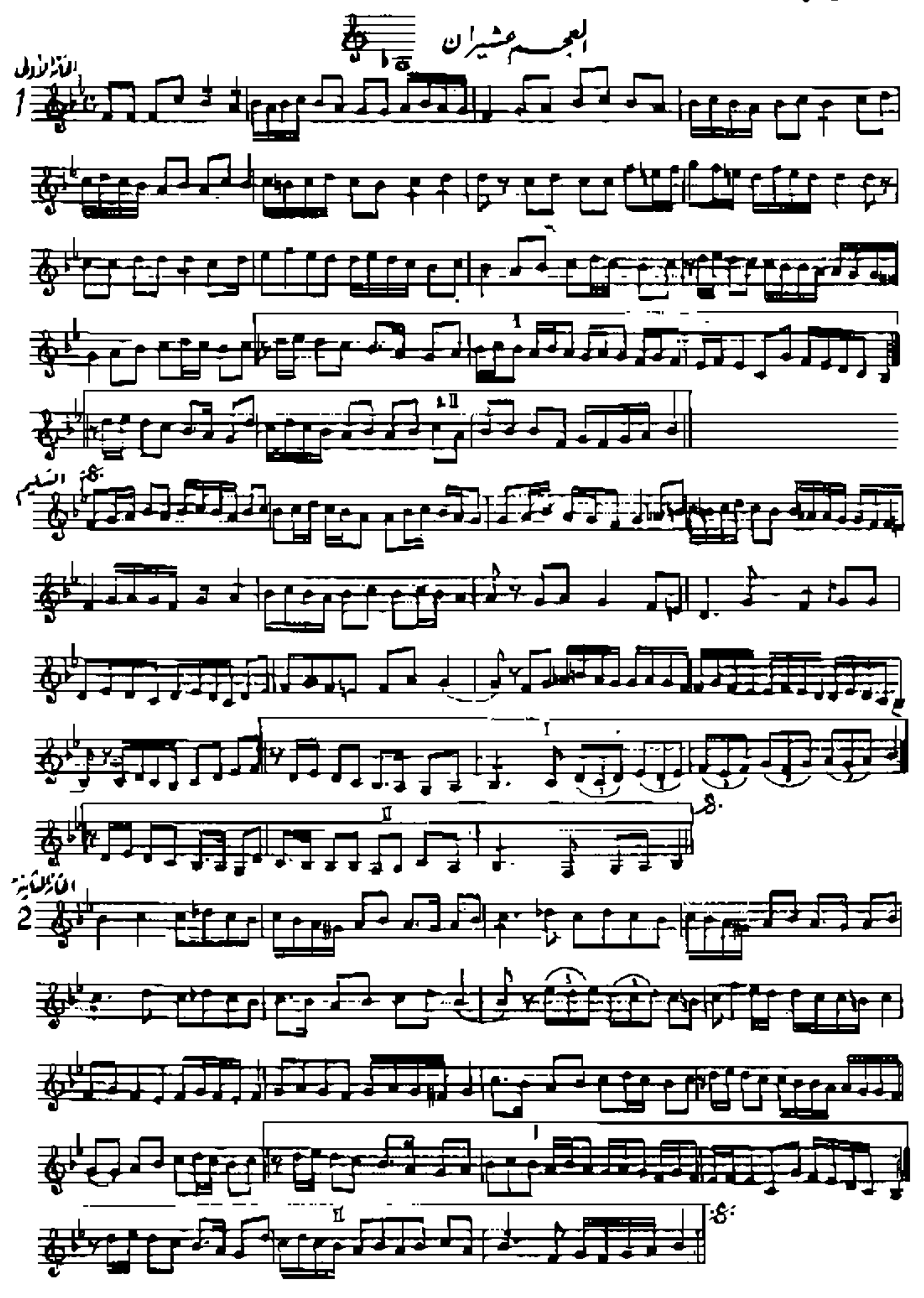
الخانة الثالثة

الخانة الرابعة



بشرف عجم عشيران أمين أغا

من سجل المعهد



MAISON **BUSNACH**

محلات بوزناخ

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٧

بشارع ابراهيم باشا نمرة ٢٠ بمصر — تلغرافيا "بوزناخ" بمصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورشة صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها

متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Pacha — Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

ما تمتاز به محلاتنا وما تتفوق به على غيرها

أن

المشتري يجد فيها آلات من ماركات متنوعة ، لكل ماركة ميزتها الخاصة ، لأن جميع ميزات فن الموسيقي لا يمكن أن تتوفر في آلة من ماركة واحدة ، مهما بلغت جودتها وتفوقها فالاعلان عن آلات من ماركة معينة ، لا يعود بالمنفعة إلا على مخترعها وهذا ضد مصلحة الجمهور المشتري

لكل مناسبة آلة تلائمها  **ولكل حفلة آله تناسبها**

que par la force de l'expression, la sonorité et l'ampleur de leurs voix, l'impression profonde qu'ils produisent. Ne méritons-nous pas de jouir de ces qualités ?

Tel n'est pas le but de nos collègues européens du parti adverse. Ils sont, comme nous, gardiens jaloux de notre musique. Ils craignent de la voir mourir. Ils veulent lui conserver son caractère propre et éviter qu'elle ne disparaisse par absorption dans leur musique qui est a l'apogée de sa gloire.

Je considère que leurs craintes sont excusables et nous les en remercions du fond du cœur. Mais qu'ils se tranquillisent ! Nous les assurons que leurs instruments ne seront entre nos mains qu'un moyen d'exprimer nos sentiments issus de notre couleur orientale pures et modifiés selon le caractère oriental comme a fait l'Europe du moyen-âge avec nos instruments.

Je résume les raisons qui justifient mon opinion concernant l'emploi de certains instruments à tons fixes :

1) La musique orientale a le plus pressant besoin d'un nouveau style de composition et d'expression musicale, en dehors de son style mélodique existant, qui n'exprime qu'un seul des côtés multiples de l'art

2) La nécessité exige parfois l'usage d'instruments qui résistent aux intempéries diverses, qualités qui ne se trouvent que dans les instruments a tons fixes.

3) Pour répondre à certaines exigences musicales, les instruments à cordes ne possèdent pas la puissance et l'ampleur suffisantes.

4) Certaines œuvres musicales, par exemple les morceaux de musique militaire, nécessitent l'emploi d'instruments d'une pose spéciale et ne s'accommodent pas des instruments à cordes.

5) Le piano qui est le symbole des instruments à tons fixes, constitue l'instrument le plus approprié à l'enseignement. Il permet aussi l'introduction d'un nouveau style de composition qui n'existe pas dans la musique orientale actuelle.

6) La beauté de l'art est relative. Il se trouve des gens qui, par goût, préfèrent la musique à tons fixes à celle des instruments capables de rendre les moindres différences de tons.

7) Le piano est introduit dans les maisons égyptiennes, il y tient la première place et il n'est pas facile de l'en déloger. Le déraciner de l'enseignement et établir une barrière entre lui et son emploi dans la musique orientale ce serait risquer de manquer le but visé. Le résultat serait d'empêcher l'élite de la société orientale de s'attacher à la musique orientale, car les instruments rudimentaires de cette musique sont loin de les intéresser. Il n'y a donc pas lieu de traiter le piano autrement que le violon.

8) L'existence dans chaque école d'un piano accordé suivant l'échelle arabe est le meilleur guide pour l'oreille des enfants et des jeunes gens. Il les préserve contre les fausses notes que leur font entendre les exécutants médiocres jouant sur des instruments à cordes, tel que le violon, ou qu'ils entendent en jouant eux mêmes au début de leurs études musicales.

9) En Egypte, la majeure partie de la classe aisée méprise nos instruments actuels : Oud, Nai, Kanoun, et préfère le piano européen bien qu'il soit impuissant à reproduire parfaitement la musique orientale. D'autre part, il est certain que la musique, ainsi que les autres arts, ne progresse qu'avec le soutien des riches. Il s'ensuit que la musique orientale est exposée à périr si elle est délaissée par ceux qui peuvent utilement la soutenir.

Je suis personnellement d'avis de conserver pour le moment le piano européen jusqu'au jour de son remplacement par un piano oriental, de crainte que, durant la période de transition, les doigts des pianistes et de leurs élèves ne perdent leur entraînement. Il est bien entendu que la musique qui devra être exécutée sur ce piano sera celle qui est à base de demi-tons et dont nous sommes, en Orient, amplement pourvus.

En outre je suis pleinement convaincu que si nous n'empruntons pas les instruments occidentaux, après leur avoir fait subir les changements nécessaires pour leur permettre de reproduire les intervalles de la musique orientale, il nous est impossible de régénérer et de faire évoluer notre musique arabe qui doit, comme toutes les autres musiques remplir le rôle qu'on lui demande

Nous ne craindrons pas, en y introduisant ces nouveaux instruments de lui faire perdre quoi que ce soit de son caractère oriental, du moment que ceux-ci pourront porter des noms orientaux et exprimer nos sentiments nationaux.

Je termine ma motion par l'expression de mes sentiments les plus profonds de reconnaissance pour toute la peine que vous avez prise, en venant au Caire nous apporter le fruit de votre expérience et de votre haute science. Nous en garderons le souvenir dans notre mémoire et nos cœurs, et nous le transmettrons aux générations futures.



tre personnalité aux dépends de celle d'autrui. La musique est le langage des sentiments, nous l'avons déjà dit ; à chaque nation sa langue et ses sentiments propres. Qui perd son langage maternel, perd avec lui aussi l'esprit national.

Monsieur le Professeur Sachs dit qu'un changement d'instruments exige un changement de style. Je ne le contredis pas sur ce point, mais je relève une grande différence entre le style et le caractère. Le premier concerne la forme et le second le fond. Si la beauté d'une idée exige un changement dans le style expressif ou le sacrifice de la beauté de la forme de l'écriture vous serez les premiers à nous conseiller de sacrifier le style et de conserver le fond.

Peut-être vous êtes-vous mépris sur la portée de notre musique, pensant qu'elle constitue une suite de formes mélodiques sans signification aucune. Vous en êtes excusables, notre musique se trouvant encore dans l'enfance, et vous n'êtes pas tout à fait familiarisés avec le langage musical étranger. Tout jugement qui pourrait dans ces conditions, être porté sur cette musique ne saurait être entièrement sain puisqu'il ne tiendrait compte que de sa beauté de forme et non des sentiments que nous éprouvons personnellement, et du sens que nous percevons à travers ces lignes musicales.

Votre prévention contre l'emploi des instruments occidentaux pourrait, à mon avis, être comparée à l'interdiction de nous servir d'une machine à écrire qui nous permettrait de transcrire nos idées orientales sous prétexte que cette machine ne fait pas ressortir, avec toute leur beauté d'écriture, les formes des lettres arabes.

Avant donc qu'une appréciation soit faite sur notre musique, il importe de ne pas perdre de vue les trois points suivants :

1) Ne pas juger notre musique d'après vos oreilles et vos sensations, mais d'après nos propres oreilles et nos sensations propres.

2) Ne pas se baser sur son état actuel pour porter un jugement sur elle. Ses défaillances ne proviennent de l'essence de cette musique, mais de l'insuffisance de nos exécutants et des défauts de leurs instructions, tant au point de vue pratique qu'au point de vue scientifique.

C'est dans ce vaste domaine que vous pourrez nous rendre les plus grands services.

3) Ne jugez pas notre musique d'après la nature de nos instruments, que par complaisance, vous trouvez doux et sensibles, mais qui, en réalité, sont faibles et incapables de répondre à toutes les exigences de la musique. Nos instruments demeurent tels qu'ils étaient il y a des siècles et ne servent qu'à un seul genre de composition mélodique répandu en Orient. Ces instruments ne sont en vérité que des moyens d'exprimer un seul sentiment humain parmi tant d'autres dans lesquels, par malheur, se sont spécialisées nos compositions : « le sentiment de l'amour ». C'est la raison pour laquelle nos instruments se sont imprégnés de plaintes et de gémissements.

Si vous liez notre musique à ces instruments ou si vous la reléguez dans ce seul style de composition, vous la condamnerez à la mort, tandis que vous ne voulez que la revivifier.

Les notes musicales, heureusement, sont universelles et sont comprises par tout le monde. Les instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, ne se refusent pas à exprimer n'importe quel langage musical à condition de donner à chacun les signes nécessaires à l'expression. Si les idées musicales et la façon de s'exprimer diffèrent de pays à pays et de nation à nation, l'instrument d'expression peut être commun à tous.

L'Europe ne s'est-elle pas appropriée, durant le moyen-âge, nos instruments de musique, et ses instruments actuels n'en proviennent-ils pas directement ? Si vos instruments ont évolué d'après les nôtres, nous voulons, à notre tour, que nos instruments futurs procèdent des vôtres. N'en soyez pas avares, nous pourrions vous les rendre un jour parfaitement perfectionnés.

La science et l'art, dans leur évolution, ne connaissent ni patrie ni barrières nationales. Les générations successives coopèrent éternellement et toutes tendent au même but : atteindre la perfection qui est l'idéal par excellence de la vie pour toutes les créatures.

La Commission des Instruments a décidé dans l'une de ses séances la non introduction du violoncelle et de la contre-basse dans nos instruments orientaux, prétextant qu'ils dénatureraient le caractère propre de la musique orientale par leurs sonorités sentimentales, larmoyantes et trop mélodiques, comme le dit textuellement le Professeur Sachs dans son rapport.

Quant à moi je considère que c'est justement la raison qui devrait nous pousser à les adopter, parce que nous n'avons pas d'instruments ayant leur force d'expression. Pourquoi nous les interdire puisque nous en sentons le plus pressant besoin. De plus, ces instruments ne contredisent pas notre humeur et notre goût. La preuve en est que nous nous sommes trouvés très heureux d'entendre le célèbre musicien, Massoud Djémil Bey, nous jouer sur le violoncelle d'exquises pièces dans la séance de mardi dernier. Qu'il nous suffise de nous rappeler le jeu du regretté père de Massoud Bey sur cet instrument, jeu qui nous remplit d'un profond sentiment d'émoi et d'admiration et que ne nous donne aucun de nos instruments orientaux.

Quelques-uns des membres européens nous ont refusé le piano, sous prétexte que c'est un instrument à tons fixes, inapte à la musique arabe. Mais l'un des membres propose l'introduction du clavecin au lieu du piano, si la nécessité l'exige. Il a perdu de vue que le clavecin est aussi un instrument à tons fixes. Par ailleurs, on nous a refusé encore le violoncelle et la contre-basse, quoique ce soient des instruments à cordes, sans tons fixes, ne différant de nos instruments orientaux

te amélioration ou évolution émanée des méthodes de composition et non des instruments intrus.

« L'opinion des membres de l'autre groupe qui sont partisans de l'introduction des instruments occidentaux, repose sur le fait que l'introduction de ces instruments aura pour effet d'activer la renaissance musicale et de la pousser à l'avant ».

* * *

Il est à noter que les partisans de la dernière opinion sont d'accord avec ceux de la première pour reconnaître que les instruments occidentaux fixes, ayant douze demi-tons ne peuvent convenir pour le moment à la musique arabe, à moins que ces instruments ne subissent les modifications nécessaires pour pouvoir rendre les tons inférieurs à un demi-ton, soit les tons formant l'échelle musicale orientale.

Lorsque la question fut soumise au Congrès, Mohamed Fathy Bey, membre de la commission des instruments, donna lecture d'un rapport appuyant l'opinion du dernier groupe, contraire à l'opinion de la majorité.

En raison des questions importantes qu'il contenait, ce rapport ne put être étudié en detail à cette séance pour pouvoir prendre des décisions du Congrès sur cette question. Il a été donc décidé d'inclure ce rapport dans la « Revue de Musique » dont le Congrès recommandait la publication.

La direction de cette revue est heureuse de pouvoir réaliser ce vœu et de publier cet important rapport :

J'ai pris connaissance du rapport présenté par Monsieur le Professeur Sachs, en sa qualité de Président de la Commission des Instruments, au Congrès de Musique Arabe.

Je profite de cette occasion pour manifester mon admiration profonde pour les qualités de précision, imprégnées d'impartialité et de justesse avec lesquelles ce rapport est établi qualités qui lui ont permis de rendre compte des opinions diverses et contradictoires avec un esprit de neutralité tel qu'il semble inspiré par un juge pétri d'honneur et de justice.

La tâche qui incombait à M. Sachs était très délicate par suite de la divergence de vues des Membres de la Commission au sujet d'une des questions les plus complexes exposées dans le programme du Congrès, divergence qui amena le Président de la Commission à mettre, de nouveau la question sur le tapis et à la soumettre au jugement des membres du Congrès.

Cette situation, que n'ont guère connue d'autres Commissions, est née, comme vous le savez, du problème de l'introduction du piano au nombre de nos instruments orientaux, problème très épineux qui a accaparé l'attention des Membres de la Commission des Instruments. Et l'importance de la question nous apparaît clairement si nous admettons que le piano représente en général pour nous le symbole des instruments à tons fixes.

Tandis que les adversaires de l'introduction du piano s'opposent encore à celle de tout autre instrument de même nature, ses partisans croient que l'interdiction du piano porterait un coup fatal à notre musique orientale.

Les principales raisons sur lesquelles se basent les adversaires de l'interdiction sont :

1) La crainte que cette introduction ne fasse perdre à la musique orientale les fines nuances que seuls peuvent rendre les instruments dont elle dispose

2) L'insuffisance des instruments à tons fixes pour adapter au chant arabe ce que les européens nomment la mélodie.

M. Sachs fait remarquer dans le début de son rapport que c'est le style de la composition qui détermine la création des instruments et non les instruments qui commandent le style. Cette phrase exprime une vérité des plus évidentes.

Mais avant de prononcer un jugement sur notre musique l'obligeant à rester dans les cadres de son style propre, laissez-nous interroger votre conscience et vous demander si vous accepteriez, au cas où nous vous le proposerions, d'échanger notre musique et ses grandes beautés contre la vôtre.

Vous pourriez trouver en notre musique une beauté de forme ressemblant à des arabesques, mais qui, à vos yeux, est une beauté dénuée de sens. Et vous ne voudriez pas considérer de ce même œil, votre musique qui comporte un sens plus élevé et plus grandiose, en dehors de sa beauté de forme, et qui impose son sens spirituel avec tout ce qu'il contient de force d'inspiraton.

Comme vous le savez, la musique, qu'elle soit orientale ou occidentale, n'est pas simplement une beauté de forme mais encore une beauté d'âme, pleine de sens et de substance. Et pour qui sait la comprendre et en goûter les sublimes beautés, elle est autre chose qu'une suite de notes juxtaposées dans un style artistique et attrayant mais dénué de sens. La vraie musique est celle qui exprime les émotions et les sentiments les plus profonds de l'âme. Elle est la parole de l'âme et son sincère interprète. Répétant ce qu'a dit S.E. le Ministre de l'Instruction Publique dans son discours, lors de l'ouverture officielle du Congrès, « la Musique est le langage du cœur, comme la parole est le langage de la raison ».

Le Professeur Sachs dit que l'adoption des instruments européens demande une transformation du style. C'est là à mes yeux la question la plus importante qui se soit posée à nos réunions

Nous nous sommes assemblés pour trouver, avec vous, un ou plusieurs nouveaux styles d'expression, qui relèvent de notre style actuel en lui enlevant son cachet de simples notes juxtaposées, flatteuses pour l'oreille, pour en faire « le langage du sentiment », comme l'a dit S.E. le Ministre ou, comme l'a dit Beethoven, « le langage de l'âme et du cœur »

Tendez-nous la main et aidez-nous à transformer notre style incapable d'exprimer tous nos sentiments ; et soyez certains que nous conserverons ces sentiments qui sont notre caractéristique car nous ne voulons pas annihiler no-

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
[illegible], Avenue Reine Nazli
Tél. [illegible]

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. [illegible] par an
Pour l'Etranger: P.T. [illegible] par an

Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 5. 1ère Année. 18 Juillet 1935. P.T. 2.

L'introduction des instruments occidentaux dans la Musique Arabe

Entre partisans et adversaires

ooo

Parmi les sept commissions du Congrès de la Musique Arabe réuni au Caire en 1932, il y en avait une relative aux instruments, placée sous la présidence du Dr Sachs, le célèbre savant musicographe. Cette commission a établi un rapport sur les questions qu'elle avait été chargée d'étudier. Entr'autres questions, cette commission avait pour mission d'étudier s'il est possible ou non de joindre les instruments occidentaux aux instruments de la musique arabe.

Question complexe et ardue, en raison des responsabilités qu'elle comporte et de la gravité qu'elle présente, ce qui a soulevé des divergences d'opinions entre les membres de la commission. D'ailleurs, la question dans son ensemble a fait l'objet d'un rapport général soumis au Congrès, à la sixième séance tenue le 2 avril 1932. Ce rapport résume la question comme suit :

« Il est incontestable que les instruments ne sont qu'un moyen d'expression des formes de la méthode de l'harmonie ou de la composition ; ils sont nés de cette méthode à laquelle ils restent inhérents tant qu'elle existe et subissent les modifications que cette méthode viendrait à subir ; ils disparaîtront en même temps que sa disparition. Autrement dit, l'introduction des instruments occidentaux dans la musique arabe ne peut être justifiée que par le changement de cette méthode, l'établissement d'une nouvelle méthode de composition qui exige un nouvel instrument pour exprimer cette composition.

Cette opinion, qu'appuie l'histoire de la musique depuis cinq mille ans, est celle qui a amené les Occidentaux membres de la commission et un certain nombre de membres à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments de musique européens caractérisés par des sons spéciaux et un cachet spécial, dans la crainte de dénaturer la beauté de la musique arabe. En s'opposant à l'idée de l'introduction des instruments étrangers dans la musique arabe, les membres ne visent nullement à paralyser la renaissance musicale en Orient, à la limiter dans un cercle étroit d'apathie ou de stagnation ou à la transformer en une sorte de musée historique de chansons populaires. Bien au contraire, leur opposition s'appuie sur l'expérience qui veut que tou-

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.